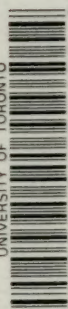
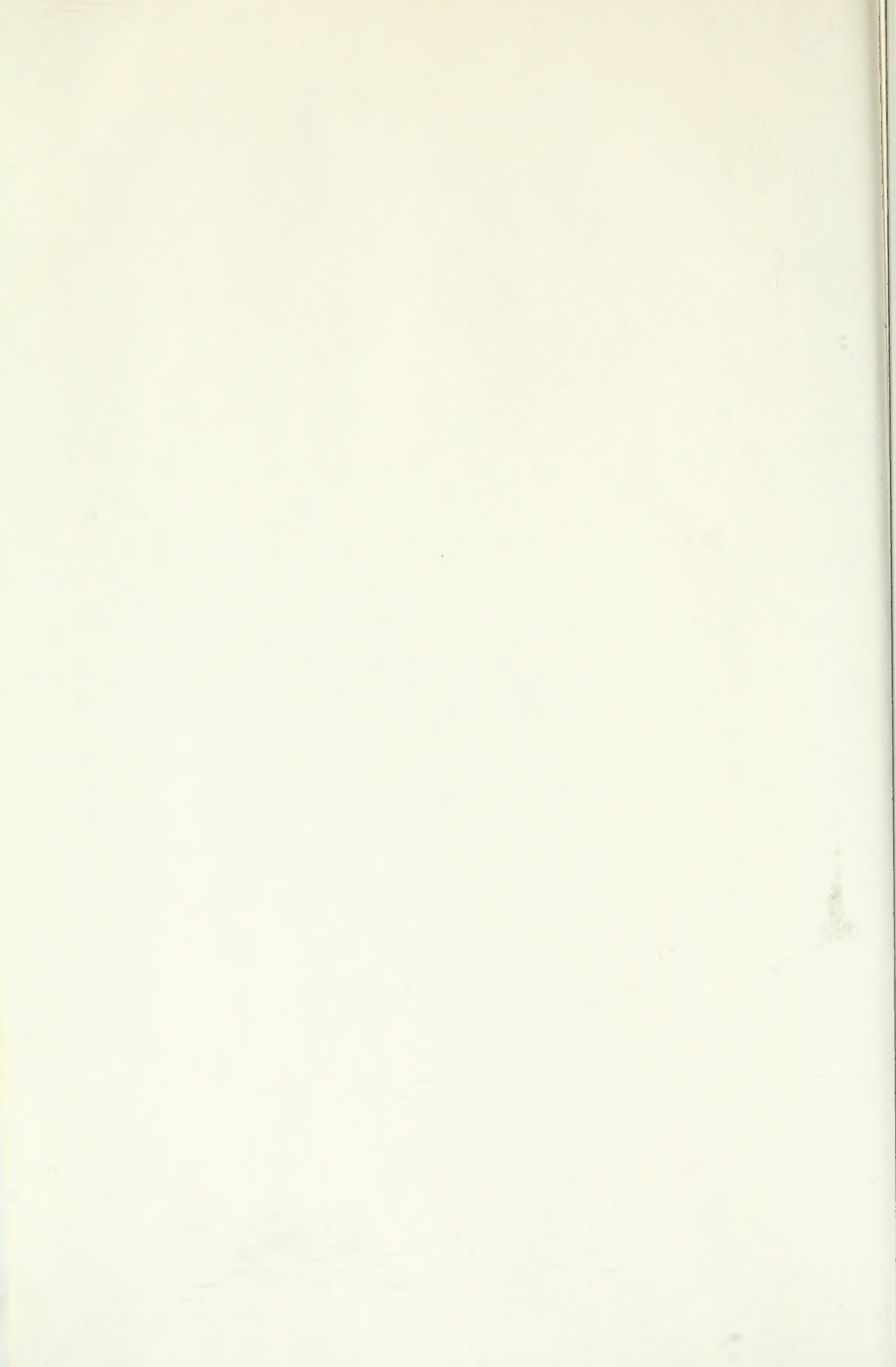


UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 01368423 8







KLASSIKER DER KUNST IN GESAMTAUSGABEN

Von dieser Sammlung sind bislang erschienen:

- Bd. I: **RAFFAEL**. Des Meisters Gemälde in 203 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. 3. Aufl.
Gebunden M. 5.—
- Bd. II: **REMBRANDT**. Des Meisters Gemälde in 565 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. 2. Aufl.
Gebunden M. 10.—
- Bd. III: **TIZIAN**. Des Meisters Gemälde in 260 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Oskar Fischel. 2. Aufl.
Gebunden M. 6.—
- Bd. IV: **DÜRER**. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 471 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Val. Scherer. 2. Aufl. Geb. M. 10.—
- Bd. V: **RUBENS**. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg.
Gebunden M. 12.—
- Bd. VI: **VELAZQUEZ**. Des Meisters Gemälde in 146 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Walther Gensel.
Gebunden M. 6.—
- Bd. VII: **MICHELANGELO**. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Fritz Knapp.
Gebunden M. 6.—
- Bd. VIII: **REMBRANDT**. Des Meisters Radierungen in 402 Abbildungen. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Geb. M. 8.—

DÜRER

KLASSIKER DER KUNST
IN GESAMTAUSGABEN

VIERTER BAND

D Ü R E R

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1906

DÜRER

DES MEISTERS GEMÄLDE KUPFERSTICHE UND HOLZSCHNITTE

IN 471 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

VON

DR. VALENTIN SCHERER

ZWEITE AUFLAGE

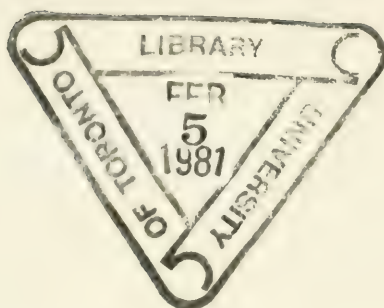


STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1906

86 880
11757



Von der ersten Auflage dieses Werkes ist eine Luxusausgabe in hundert nummerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunst-
druckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen
Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 32 Mark

ND

582

D4525

1406

INHALTS-ÜBERSICHT

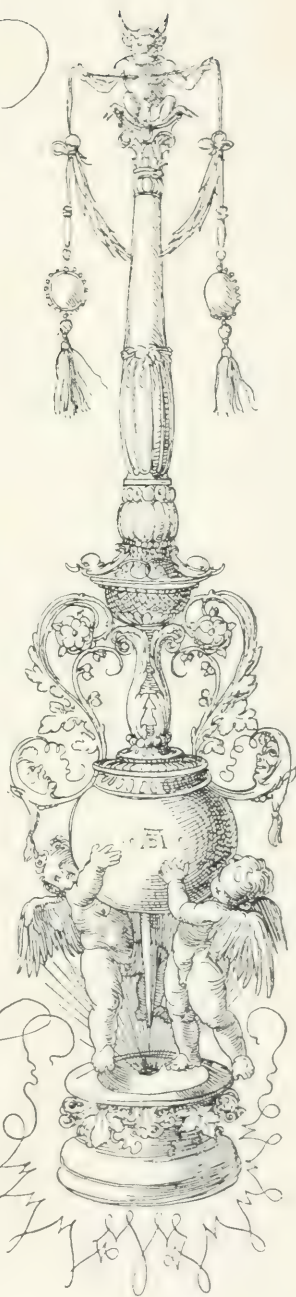
Dürer, sein Leben und seine Kunst	XI
Gemälde ,	1
Kupferstiche	91
Holzschnitte	165
Erläuterungen	383
Chronologisches Verzeichnis der Werke	400
Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde	407
Systematisches Verzeichnis der Werke	409
Liste zum Auffinden der Nummern bei Bartsch und Passavant	416



DÜRER

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Die freie Reichsstadt Nürnberg, inmitten des „Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation“ gelegen, steht im fünfzehnten Jahrhundert auf dem Höhepunkt ihrer Macht. War ihre Umgebung von der Natur stiefmütterlich bedacht, so war ihre Lage der Entwicklung des Handels um so förderlicher; verband sie doch die Hansestädte im Norden Deutschlands mit Venedig, wo die Produkte fernster Länder ausgetauscht und abgesetzt wurden. Ein selbstbewußter Kaufmannsstand nahm die leitende Stellung ein, das Handwerk war zu großer Blüte gediehen. Die treue Freundschaft, die man stets dem Kaiser erwiesen, hatte dem Handel manchen



Randzeichnung Dürers zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian I.

Vorteil gebracht, und in diesem blühenden Gemeinwesen war auch der Kunst eine freie Stätte. Verrieten die mächtigen Kirchen von St. Sebald und St. Lorenz, die zierliche Kapelle Unserer lieben Frau mit ihrer entzückenden Vorhalle den stolzen Bausinn des Magistrats, so zeugten die Bilder, die allerorten als fromme Stiftungen auf den Altären prangten, vom Reichtum der Bewohner, die es in naivem Selbstbewußtsein nicht vergaßen, ihr eignes Porträt der dargestellten Szene beifügen zu lassen. Mochte Köln seinen Stephan Lochner, der Oberrhein einen Martin Schongauer hervorgebracht haben, Nürnberg hatte in Pleydenwurff und Wolgemut nicht zu unterschätzende Künstlerpersönlichkeiten aufzuweisen. Und auch der großen Bewegung, die, von Italien ausgehend, überall die Geister zu neuem Leben erweckte, dem Humanismus, stand Nürnberg nicht fremd gegenüber: ein Regiomontanus weilte in seinen Mauern, Konrad Celtis war dort im Jahre 1487 zum Dichter gekrönt worden.



Dürers Selbstbildnis im Alter von 13 Jahren
Nach einer Zeichnung in der Albertina in Wien

Angezogen durch den Weltruf dieser Stadt, hat sich Dürers Vater, der aus Ungarn eingewanderte Goldschmied, in Nürnberg niedergelassen und dort seinen eignen Hausstand gegründet. Am 21. Mai 1471 wird ihm hier als zweiter Sohn Albrecht geboren, dessen Kunst und Persönlichkeit uns als der Inbegriff echten Deutschtums gilt. Er selbst erzählt uns von seinem Vater, daß er „sein Leben mit großer Müh und schwerer, harter Arbeit zugebracht und von nichten anders Nahrung gehabt, dann was er vor sich, sein Weib und Kind mit seiner Hand gewonnen hat. Darum hat er gar wenig gehabt.“ So zeigt das Bild, das Dürer von seinem Vater gemalt hat und das sich in den Uffizien befindet (S. 1), einen Mann, der gewohnt ist, energisch zuzugreifen, und in dessen Antlitz das Leben seine Spuren gegraben hat.

Schon hatte Dürer seine Lehrzeit in dem soliden Handwerk des Vaters hinter sich, und es war diesem nicht leicht ge-

worden, dem Wunsch des Sohnes, den „seine Lust mehr zur Malerei trug, denn zum Goldschmiedhandwerk“, zu willfahren. Aber bereits hatte der junge Albrecht eine Probe seines Talents gegeben, die seinen Drang zu künstlerischer Betätigung wohl gerechtfertigt erscheinen lassen konnte. Eine Silberstiftzeichnung der Albertina in Wien trägt die Inschrift: „Das hab ich aus ein Spiegel nach mir selbst conterfet im 1484 Jahr, da ich noch ein Kind war.“ Ein jugendliches Gesicht blickt uns wie erstaunt entgegen, die unbeholfene Augenstellung verrät die Abhängigkeit vom Spiegel, die charakteristische Nase und der scharf geschnittene Mund lassen unschwer die späteren Züge des Mannes erkennen. In technischer Beziehung fällt namentlich die außerordentlich feine Behandlung der Haare auf, während die konventionellen Falten des Gewandes und die ungeschickt gezeichneten Hände der Jugendlichkeit des Künstlers zugut zu halten sind. Ein Jahr später ist, wohl nach einer Vorlage, die Zeichnung einer Madonna

mit zwei Engeln in Berlin entstanden. Sie ist noch viel schematischer gehalten, zeigt aber eine Eigentümlichkeit, die Dürers Jugendwerken gern anhaftet: Arme und Hände sind zu klein gebildet.

So kam Albrecht am 30. November 1486 in die Lehre zu Michael Wolgemut, dessen Atelier den Mittelpunkt künstlerischer Tätigkeit für Nürnberg bedeutete. Zahlreiche große Altargemälde gingen aus seiner Werkstatt hervor, in der eine Schar von Gehilfen und Schülern den Meister bei der Erledigung der vielen Aufträge, die er allein nicht bewältigen konnte, unterstützte. Und neben der Malerei wurden eifrig die Holzschnitte des Schatzbehalters und der Schedelschen Weltchronik vorbereitet. Denn mächtig strebte in jenen Jahren die neue Kunst des Buchdruckes empor, und gern griff man, um den Text zu erläutern, zu Illustrationen. Damit war dem jungen Künstler nicht nur Gelegenheit geboten, sich in der Malerei auszubilden, sondern jetzt schon sollte er vertraut werden mit einer Kunst, die gerade er zur höchsten Vollendung gestaltet hat.

Wenig ist aus seiner Lehrzeit auf uns gekommen, und das wenige läßt noch nicht den späteren großen Künstler erkennen. Vielleicht daß ihn die Enge der häuslichen Verhältnisse, der Zwang der Wolgemutschen Werkstatt, in der er nach seinen eignen Angaben viel zu leiden hatte, nötigten, das, was in ihm schlummerte, zu verbergen. Bedarf es doch oft im Leben äußerer Anregung, um selbst starke Talente zur Entwicklung zu bringen. Diese Anregung bot ihm die Reise, die er, dem damaligen Zunftgebrauch getreu, von 1490 bis 1494 unternahm. Nur kurz spricht er über sie in seiner Familienchronik, und da er das Reiseziel nirgends ausdrücklich erwähnt, so stehen sich bis heute die Ansichten darüber sehr entgegen. Sicher ist, daß er im Elsaß gewesen, um den Altmeister deutscher Kunst, Martin Schongauer, aufzusuchen. Da er ihn nicht mehr am Leben traf, zog er bald weiter und blieb zu längerem Aufenthalt in Basel. Dort hat sich auf der Rückseite eines Holzstockes: der heilige Hieronymus, sein Name gefunden (S. 165), und man ist jetzt geneigt, dem Künstler eine Reihe von Schnitten und Vorzeichnungen auf dem Stock, die im Baseler Museum aufbewahrt werden, zuzuschreiben. Ist diese Annahme richtig, so wird die in jene Frühzeit verlegte erste Reise nach Venedig sehr in Frage gestellt. Lebhaft hat ihn die italienische Kunst interessiert, das beweisen die aus dem Jahre 1494 stammenden Kopien Mantegnascher Stiche sowie der Tod des Orpheus, dessen Mittelstück später zum Kupferstich Herkules



Dürers Mutter

Nach einer Zeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin

oder die Eifersucht (S. 107) verwendet wurde, und ein liegendes Christkind nach Lorenzo di Credi. Dazu tritt die angebliche Säule der Piazzetta von Venedig auf der Marter des heiligen Johannes (S. 173) und als Hauptstützpunkt die Notiz in seinem Brief vom 7. Februar 1506 aus Venedig an Pirkheimer: „Und das Ding, das mir vor eilf Jahren so wol hat gefallen, das gefällt mir itzt nit mehr.“ Aber bei dem regen Verkehr, der zwischen Venedig und Nürnberg bestand, konnten Dürer leicht Blätter italienischer Künstler in die Hände fallen, die Briefstelle muß sich durchaus nicht auf Venedig selbst beziehen, da Dürer die damit gemeinten Aktstudien von Barbari auch anderweitig kennen lernen konnte, und nicht der unwichtigste Gegengrund bleibt, daß der Einfluß der italienischen Kunst jener Zeit sich nur auf Nebendinge beschränkt, während der venezianische Aufenthalt von 1505 bis 1506 noch lange seine Spuren in Dürers Schaffen hinterläßt.

Was Dürer aber von seiner Reise mitbrachte, das war nicht italienische Formenschönheit, sondern der Sinn für die Landschaft, die er in immer neuen Bildern uns zu schildern weiß, mag er nun die Umgebung von Nürnberg oder die Ansicht fremder Städte und Gegenden darstellen. Oft geht er dabei mit peinlicher Sorgfalt zu Werk, wie einzelne Ansichten Nürnbergs, die Drahtziehmühle und die Weidenmühle, beweisen. Fleißig ist alles ausgeführt, mit miniaturhafter Treue wird jede Einzelheit betont, zum Aquarell ist die Deckfarbe getreten. Daneben aber versteht er es auch, wie auf der Berliner Zeichnung eines weit sich erstreckenden Tales, in flüchtiger Skizze ein Bild festzuhalten. Hier wird alles nur in großen Umrissen angelegt, und doch ist es deutlich genug, um der Erinnerung als Anhalt zu dienen. Gerade auch in die Landschaft spielt die Frage der ersten venezianischen Reise als bedeutender Faktor hinein. Thausing, deren beredter Anwalt, setzt die Zeichnungen, die Innsbruck, Trient u. s. w. darstellen, alle in das Jahr 1494. Aber prüft man unbefangen die Blätter und vergleicht sie mit früheren, wie etwa dem Schloßhof der Albertina, so muß man doch den gewaltigen Unterschied zwischen beiden zugeben. Hier die noch befangene, ängstliche Art des Anfängers, dort die Meisterhand des Künstlers, der die Einzelheiten zu großen Gesichtspunkten zusammenfaßt, der sich über Luft- und Lichtperspektive im klaren ist.

Bald nach seiner Rückkehr von der Reise gründete Dürer seinen eignen Hausstand und heiratete Agnes Frei, die Tochter eines angesehenen Nürnberger Bürgers. In einer Reihe von Zeichnungen hat er uns ihr Bild überliefert: wie sie als junge Hausfrau am Tische sitzt, oder schon etwas reiferen Alters sich in ihrem Sonntagsstaat zum Kirchgang rüstet, oder auf der niederländischen Reise behäbig in ihrem neuen Kopftuch prangt (S. XVII). Sie ist keine Schönheit gewesen und schaut recht spießbürgerlich drein. Aber kein Grund liegt vor, ihr Andenken so herunterzuziehen, wie es Pirkheimer getan aus Wut, daß sie ihm ein Hirschgeweih ihres Mannes verweigerte. Man war in jener Zeit eben noch nicht so feinfühlig betreffs der Beziehungen zwischen Mann und Weib, und durch das ganze Leben ging ein derberer Zug. Aber wenn sie auch nicht imstande war, ihres Mannes hohen künstlerischen Gedanken zu folgen, so hat sie wohl im Hauswesen für Ordnung gesorgt und ist dabei eine kluge Geschäftsführerin gewesen.

Wohl nicht mit Unrecht wird das Selbstbildnis von 1493 (S. 2) und dessen Worte: „mein sach die gaht, als es oben stah“, mit der Heirat in Verbindung gebracht, zumal da der zweiundzwanzigjährige Jüngling noch einen Zweig Männertreu in der Hand hält. Seine elegante Kleidung lehrt, daß er etwas auf sich hält und auch andern gefallen will. Das Haar fällt in Locken bis auf die Schulter, ist aber noch nicht so regelmäßig angeordnet und schön gepflegt wie auf späteren Bildern. Hier wie auf dem fünf



Nürnberg von der Westseite gesehen. Nach einem Aquarell in der Kunsthalle in Bremen

Jahre später ausgeführten Selbstbildnis der Madrider Galerie (S. 10) ist die Abhängigkeit vom Spiegel deutlich wahrnehmbar in der schielenden Augenstellung. Auch auf dem Madrider Bild ist seine Toilette sorgfältig ausgewählt, sogar Handschuhe hat er angezogen, durch deren Grau der helle Ton der Fleischfarbe etwas gedämpft werden sollte, wie auch die freie Brust zum Teil von den schön geordneten Locken verdeckt wird. Den einförmigen Hintergrund hat er durchbrochen und läßt den Blick durch ein Fenster rechts auf eine weite Landschaft schweifen. Ähnlich wie hier hat diese an einer Reihe andrer Porträts der gleichen Zeit Anteil: es sind die Bildnisse des Hans Tucher und seiner Frau in Weimar, der Elisabeth Tucher in Kassel und des Oswald Krell in München, die alle im Jahre 1498 entstanden sind (S. 11 u. 12). Die Personen sind vor einer Brüstung stehend gedacht, hinter der sich eine weite Ferne öffnet, verdeckt auf der einen Seite durch ein Stück Brokat oder Tuch, von dem sich ein Teil des Gesichts abhebt, während das andre scharf gegen das Freie abgesetzt wird. Noch ist er nicht zum höheren Erfassen der Persönlichkeit durchgedrungen, noch braucht er die Umgebung des Menschen, ihn als individuelle Einzelercheinung zu charakterisieren, und allerlei Nebensächliches wie Schmuck und Putz müssen dazu dienen, den Dargestellten interessant zu machen. Auch das merkwürdige Herausblicken der Augen ist bei einigen nicht überwunden. Läßt es sich beim Selbstporträt aus der Entstehungsweise erklären, so wird hier die Absicht, den Kontakt mit dem Beschauer möglichst eng und sicher herzustellen, deutlich. Aber zwingen uns so die Bilder, auf sie zu achten, indem sie sich uns geradezu aufdrängen, so sind die Beziehungen zu ihnen doch rein äußerliche, und das Gewaltsame bleibt bestehen. Prüfen wir näher, so haftet ihnen die gleiche starre Ruhe und Teilnahmslosigkeit an wie den andern, deren Augen geradeaus blicken. Später wird dies denn auch vermieden, und die folgenden Porträts zeigen ihn immer tiefer eindringend in das Wesen der Dargestellten, so sein Selbstbildnis in München (Titelbild), das nun auch die Stellung geändert hat. Welch großer Schritt zur Vereinfachung! Ein dunkler Hintergrund, dunkle Farben der Gewandung, das Haupt selbst wie eingerahmt von der regelmäßigen Fülle dunkler Locken. Und trotz der starken Uebermalung führen die Augen heute noch eine beredte Sprache.

Eines der ersten großen Gemälde, das aus Dürers eigener Werkstatt hervorging, ist der jetzt in Dresden befindliche Flügelaltar, dessen Mittelbild die ihr Kind anbetende Madonna, die Seitenflügel den heiligen Antonius und Sebastian darstellen (S. 19). Nur

in dünnen Temperafarben auf Leinwand ausgeführt, liegt sein Hauptwert viel mehr im Zeichnerischen wie im Malerischen. Nicht mit Unrecht wird auf den Einfluß Mantegnas hingewiesen. Er zeigt sich in der scharfen und harten Durchmodellierung des Aktes beim Sebastian, in den Mantelfalten der Gottesmutter, in den ganz undürerischen Putten. Maria selbst aber und das Christkind können ihre niederländische Herkunft nicht verleugnen. Am meisten er selbst ist Dürer im heiligen Antonius, dessen vorzüglich durchgebildeten Hände, dessen feine Haarbehandlung seine Meisterschaft schon hier ahnen lassen. Seine Liebe für die Welt der Erscheinung offenbart sich in dem Wasserglas, das vor Sebastian auf der Brüstung steht und dessen Licht und Schattenspiel genau beobachtet ist. Und von naiver Herzlichkeit erzählen die Putten, die inmitten des Zimmers eifrig mit Kehren beschäftigt sind oder dem fleißigen Joseph bei der Arbeit helfen. Das in der Berliner Galerie befindliche Porträt des Kurfürsten (S. 5) ist in Behandlung und Technik aufs engste mit dem Dresdner Altar verwandt. Sind diese beiden Bilder als Werke Dürers gesichert, so dürften die jetzt in der Dresdner Galerie befindlichen Tafeln der sieben Schmerzen Mariä nur Werkstattarbeiten sein (S. 79—82). Sicherlich findet sich in ihnen eine große Anzahl von Erinnerungen und direkten Anlehnungen an Dürer, aber gerade diese wörtliche Uebernahme von Figuren und Landschaftsdetails sollte vorsichtiger machen; dann sind wieder da, wo keine Vorbilder zu Gebot standen, die Figuren so ungesetzt, Bewegung und Ausdruck so plump und ungeschickt, daß man sich nur schwer entschließen könnte, sie als ein eignes Werk des Künstlers anzuerkennen. Und ebenso muß als eine Schularbeit der Altar von Ober-St. Veit (S. 83—85) angesehen werden, dessen jetzt auch Dürer abgesprochenen Vorzeichnungen das Städelsche Museum in Frankfurt a. M. besitzt. Dagegen erscheint Dürers Mitarbeiterschaft an den Kölner und Frankfurter Flügeln des Jabachschen Altars wenigstens nicht ganz ausgeschlossen, und namentlich die zwei Spielleute tragen seinen Charakter. Die dazugehörigen Heiligen aber in München sind Arbeiten des Hans Schäufelein (S. 13 u. 14).

Die Beziehungen zwischen Friedrich dem Weisen und Dürer waren dadurch entstanden, daß Dürer in den Jahren 1494 bis 1495 für längere Zeit sich in Wittenberg aufhielt und dort bei der Ausmalung des Schlosses tätig war. Hier hat er den Venezianer Jacopo de Barbari kennen gelernt, der zum gleichen Zweck von Friedrich beufen ward. Von ihm hoffte Dürer namentlich auch über die Behandlung des Aktes Neues lernen zu können, denn weit war hierin die italienische Kunst der deutschen voraus, die vom Studium nach dem nackten Modell wenig kannte. Zwar wissen wir aus Zeichnungen Dürers, daß er schon früh solche Modellstudien gemacht, aber die Gelegenheit dazu mochte wohl selten genug sein, und durch die Freundschaft mit Barbari hoffte er noch andres, Höheres zu erreichen. Er, der unvergleichliche Schilderer des menschlichen Daseins und seiner Umgebung, der bis ins kleinste Detail hinein jedes Grashälmchen, jedes Pelzhärchen darzustellen suchte, der den ewig wahren Anspruch getan: „fürwahr steckt die Kunst in der Natur, nur wer sie heraus kann reißen, der hat sie“, — er war schon frühzeitig durch das Studium Vitruvs zur Meinung eines feststehenden Proportionsgesetzes über den Menschen gekommen und vertiefte sich immer von neuem in dieses Suchen nach dem Kanon. Gerade hier wird der Gegensatz seines Wesens: die Freude an der Erscheinungswelt und das grüblerische Versenken in den geheimsten, unergründbaren Sinn und Zusammenhang alles Seienden, der Zwiespalt, an dem der echte Deutsche von jeher krankte, am deutlichsten offenbar. Und hierin liegt vielleicht ein Hauptgrund, weshalb uns Dürer immer von neuem anziehend erscheint auch in Werken, an denen das ästhetische Gefühl keinen Gefallen finden kann. — Von Barbari hoffte er, wie er selbst in seiner Einleitung zur Proportionslehre sagt,

diesen Kanon zu erlernen, daher ist begreiflich, daß er sich in der Aktbehandlung an ihn anschloß, wenngleich ihm dieser den „letzten Grund nicht klärlieh zeigen wollte“. Und mag sein kräftiger Stil auch wieder auf den weichlichen Venezianer eingewirkt haben, die Werke Dürers von den vier nackten Frauen (S. 104) an gerechnet bis zum Christus der grünen Passion und dem Salvator Mundi von 1502 (S. 25) zeigen die weichen Formen Barbaris. Mit dessen Abreise aus Nürnberg — er weilte dort von 1500 bis 1504 als Hofmaler Maximilians — hört dies auf, und an die Stelle tritt das Studium nach der Natur, wozu namentlich die venezianische Reise von 1505 bis 1506 Gelegenheit bot. Das Konstruieren von Figuren und Suchen nach der Proportion aber begleitet ihn durchs ganze Leben hindurch und sollte in späteren Jahren noch viel breiteren Rahmen einnehmen.



Aus dem Skizzenbuch von der niederländischen Reise. Rechts Dürers Frau Agnes
Nach einer Zeichnung in der k. k. Hofbibliothek in Wien

Aber nicht die obenerwähnten Gemälde allein haben den jungen Künstler bekannt und berühmt gemacht. Auch wir denken, wenn wir seinen Namen bewundernd aussprechen, viel weniger an die Werke seines Pinsels als an das, was seine Kunst in den einfachen Blättern des Holzschnitts oder des Kupferstichs uns offenbart. Hier hat er sein Größtes und Innerstes gegeben und damit den Weg gefunden zum Herzen seines Volkes. Von jeher hat ja der Deutsche seine Vorliebe für gedruckte Blätter bekundet, in denen so viel mehr zum Ausdruck gebracht werden konnte und die so leicht sich erwerben und transportieren ließen. Künstler wie der Meister E. S. und Martin Schongauer haben den Kupferstich zu hoher Blüte gebracht, und in Wolgemuts Werkstatt erfreute sich — wie oben gesagt — der Holzschnitt eifriger Förderung.

Die Apokalypse, jene Schrift, die zu allen Zeiten eine übermächtige Wirkung auf die Geister ausgeübt hat, ist der erste große Holzschnittzyklus, den der Meister in Angriff nimmt und im Jahre 1498 in deutscher und lateinischer Ausgabe veröffentlicht

(S. 173--187). Beginnend mit der Marter des heiligen Johannes — der eigentliche Titel: Maria erscheint dem schreibenden Johannes (S. 172) ist erst später hinzugekommen — schildert Dürer in fünfzehn Blätter die gewaltigen Ereignisse, die der Evangelist in mystischer Begeisterung erschaut. Was er uns bietet, ist keine trockene Illustration eines gegebenen Stoffes, hier ist alles aufs tiefste miterlebt und mitempfunden. Wohl verrät die Ausführung noch den jugendlichen Meister, der oft mit der äußeren Form der Erscheinung ringt; aber wo das dramatische Element zu betonen ist, da setzt seine gewaltig empfindende Kraft ein, und wir fühlen uns von der Leidenschaft inneren Erlebens mit fortgerissen. Was sich der menschliche Geist an Tod und Vernichtung ausdenken kann, das wird uns hier vor Augen geführt. In den Lüften sogar tobt der Kampf zwischen scheußlichen Teufeln und dem Erzengel Michael mit seinen Scharen. Die Engel aber sind keine lieblichen Lichtgestalten, sondern knorrige, kräftige Männer (S. 184). Wie sie hier gegen den Satan kämpfen, so stehen sie auf S. 178 in erhabener Stellung mit großer Gebärde nach den vier Richtungen der Winde, bereit, diesen Ruhe zu gebieten, so brausen sie gleich einem Ungewitter auf S. 181 auseinander, wild flattern ihre Haare, weit öffnet sich ihr Mund zum Schrei, und starr blickt ihr Auge. Sie kennen nichts wie Tod und Vernichtung, nicht Papst, nicht Kaiser ist gegen sie gefeiert, alle erliegen ihren Streichen. Sie sind die nächsten Verwandten jener vier Reiter (S. 176), die alles unter ihren Hufen zerstampfen und die von jeher als das erschütterndste Blatt der ganzen Folge galten. So sehr war Dürer von diesen leidenschaftlichen Darstellungen in Anspruch genommen, daß das Ruhige und Gleichmäßige ihm nicht in der Weise gelingen wollte, wobei man nicht vergessen darf, daß der Stoff für den bildlichen Ausdruck oft gar zu spröde war, und weit ist die Grenze des künstlerisch Darstellbaren überschritten in dem Blatt: Johannes das Buch verschlingend (S. 182), wo er den Text Joh. 10, 1 ff. allzu wörtlich wiederzugeben sucht. Seine Liebe zur Landschaft weiß er auch hier zum Ausdruck zu bringen, mag sie nun mit zur Erhöhung der Schrecken beitragen, wie auf S. 186, wo das Meer aufbraust und Feuer aus der Erde hervorbricht, oder mag ihr lieblicher Charakter den Frieden ruhiger Existenz betonen (S. 175 u. 184).

So erschütternd Dürer in der Apokalypse den ringenden Gedanken seiner Zeit Gestalt zu verleihen vermochte, so eindringlich die Sprache ist, die er zu uns redet, so hat gerade er es verstanden, uns in seinen Mariendarstellungen den Reiz innigster Gemütlichkeit in immer neuer Weise zu schildern. In einer Folge von achtzehn Blättern erschien im Jahre 1511 das Marienleben (S. 201—220), dessen größter Teil aber schon in den Jahren 1504 bis 1505 entstanden war, und daneben führt uns der Künstler in einer Reihe von Einzelblättern und Gemälden den Zauber dieses Stoffes vor Augen. Schon rein äußerlich weicht das Marienleben stark von den frühen Schnitten, wie etwa der Apokalypse, ab. Die Figuren sind bedeutend kleiner geworden und stehen in richtigem Verhältnis zu der sie umgebenden Architektur. Und auf der Höhe steht jetzt auch die künstlerische Ausführung. Plastisch lösen sich die Gruppen voneinander, glaubhaft ist deren Anordnung nach der Tiefe. Wohl umgeben die Gewänder noch oft in schweren, wulstigen Falten die Personen, aber wir erkennen darin eine bewußte Absicht und künstlerische Eigentümlichkeit und finden, daß sie mit Verständnis die Bewegung der Glieder verdeutlichen. Diese selbst werden richtig durchgebildet, keine zu kleinen Hände, keine knochenlosen Arme kommen mehr vor. Aber der Hauptreiz liegt doch auch hier in der Innerlichkeit, aus der des Künstlers Liebe, mit der er gerade diesem Stoff zugetan ist, spricht. So versetzt er uns auf der Geburt Mariens (S. 205) mitten hinein in Nürnbergs bürgerliches Leben. Die Vorhänge des breiten Himmelbettes sind auseinandergeschlagen, erschöpft liegt die Wöchnerin in den Kissen, und um sie und

das neugeborene Kind scharen sich hilfsbereit die Freundinnen. Da schleppt die eine die Wiege herbei, eine andre nimmt sich des Kindes an, dessen Bad gerichtet wird, eine dritte hat sich zu kurzer Rast niedergesetzt und tut einen erfrischenden Zug aus großer Kanne. Das starke Betonen des Genres, das diesem Vorgange anhaftet, findet sich auch auf dem nächsten Blatt, wo beim Tempelgang Mariens (S. 206) der feiste Geldwechsler im Vordergrund fast zur Hauptsache wird. Und sehen wir auf dem Wochenstubenbild die Nürnbergerin im Haus schalten, so tritt sie uns als Freundin der Braut auf der Vermählung (S. 207) in ihrem reichen Staat entgegen, wie sie Dürer ähnlich auf einem Trachtenbild der Albertina verewigt hat: „also geht man zu Nürnberg in die Kirchen.“ Armselig und verfallen ist die Hütte, in der der Heiland zur Welt kommt, aber hat je eine Mutter ihr Kind mit mehr Liebe und Hingebung angesehen, als es Maria tut, die betend vor ihm in die Knie gesunken ist (S. 210)? Die gleiche Innigkeit atmen der Stich S. 112, kurzweg Weihnachten genannt, und der Paumgärtnersche Altar (S. 20 u. 21). Beide haben — im Gegensinn — eine gewisse Ähnlichkeit in der Darstellung der Umgebung: der verfallene Torbogen, die Landschaft, das romanische Fenster auf der einen, das Tor mit eingezogenen Holzpfählern und Planken auf der andern Seite sind die Hauptvergleichungspunkte. Nur daß das schützende Dach des Gemäldes einem ganzen Gebäude auf dem Stich gewichen ist, dessen Traulichkeit noch die eifrige Tätigkeit Josephs, der am nahen Brunnen Wasser schöpft, erhöht. Auf dem Altar ist auch er anbetend herzugekniet, und das Kind umgibt eine Schar lieblicher Englein, deren eines ihm stützend unter die Arme greift, so daß es in halb sitzender Stellung dem Beschauer besser sichtbar erscheint. Aus dem Fenster blicken Ochs und Esel, und die Hirten nahen sich zur Anbetung. In grausamem Gegensatz zu all dem Frieden des Mittelbildes stehen die Stifter auf den Flügeln, in klirrendes Erz gekleidet, mit Schild und Schwert bewaffnet. Die Landschaft und Pferde, die einst hinter ihnen angebracht waren, hat die moderne Wissenschaft als spätere Zutaten erkannt und sie entfernt. Fast möchte man sagen: leider, denn nun springen die kriegerischen Figuren zu scharf von dem dunkeln Hintergrund ab (S. 22 u. 23). Einen bemerkenswerten Versuch, die Komposition unter einheitliche Gesichtspunkte zu bringen, bietet die Anbetung der Könige (S. 212), wo die Hauptfiguren unter den Linien zweier Dreiecke mit dem mittleren König und Joseph als Gipfelpunkten zusammengefaßt sind. Noch bestimmter tritt dieser Versuch in der aus dem Jahre 1504 stammenden Anbetung hervor, die, für Friedrich den Weisen gemalt, sich jetzt in Florenz befindet (S. 27). Die herrlich strahlenden Farben, das Selbstporträt, das der Künstler dem zweiten König verliehen, sprechen für die Liebe, mit der es ausgeführt ist. Und gerade dieser zweite stehende König ist es, der die ganze Komposition zusammenhält, die vordere Gruppe mit dem Mohrenkönig verbindet und so durch ihn die Beziehung des Vordergrunds mit dem Mittel- und Hintergrund herstellt. Es ist wohl das erste Mal, daß es in der deutschen Kunst gelingt, die verschiedenen Raumschichten so zwanglos aneinander zu reihen und die Komposition so einheitlich zu gestalten. Mitten in den geheimnisvollen Zauber des deutschen Waldes versetzt uns die Flucht nach Aegypten (S. 214), und wir glauben das Rauschen der Bäume zu vernehmen, während die heilige Familie rüstig weiterzieht. In heiterem Gegensatz hierzu steht die Ruhe auf der Flucht (S. 215), an Innigkeit des Empfindens und Liebenswürdigkeit der Darstellung nur mit der Geburt Mariens und Weihnachten zu vergleichen. Hier hat Dürer die von Mantegna übernommenen Putten ganz in deutschen Charakter umgesetzt, und fortan bilden sie ein erheiterndes und belebendes Element seiner Kunst. Geschäftig helfen sie hier dem heiligen Joseph bei der Arbeit, was sie aber nicht abhält, allerlei Kurzweil zu treiben. Noch toller führen sie sich auf dem noch in diese Zeit fallenden Schlußblatt der Folge auf (S. 220). Wie bei einem

Altarbild haben sich Engel und Heilige zur Verherrlichung der Gottesmutter vereinigt, zwanglos aber tummeln sich auf der Brüstung vorne ein paar Putten wie recht böse Buben. Im Jahre 1511 hat Dürer diesen Schnittten noch den Tod Mariens (S. 218) und ihre Himmelfahrt (S. 219) hinzugefügt. Beide zeigen die großen Fortschritte und die neuen Absichten des Künstlers, die vor allem jetzt auf die Erreichung einer Hellschwarzkontrastwirkung hinarbeiten, wobei ganz weiße Lichter mit tiefstem Schwarz kontrastieren und so einen geradezu tonigen Eindruck hervorbringen.

Keineswegs hat Dürer hiermit erschöpft, was er über das Thema Maria mit Christus zu sagen hat. Zahlreiche Einzelblätter lehren uns, wie vertraut er mit dem Stoff war, mag er nun die Gottesmutter in ihrer ganzen Hoheit auffassen oder die rein weltliche Liebe der Mutter zu ihrem Kind in den Vordergrund rücken. Die Betonung der Gottesmutter finden wir namentlich auf den Kupferstichen S. 102 u. 129, und in diese Richtung gehört auch das Berliner Gemälde von 1506 (S. 31). Das liebenswürdige Madonnengesicht bekommt durch das schielende Auge einen merkwürdigen Ausdruck, und das Christuskind kann italienischen Einfluß nicht verleugnen. Schon mehr das irdische Dasein betonen die Bilder auf S. 118 u. 151; aber die Maria ist hier die vornehme Patriziertochter, die voll Stolz ihren Sohn zeigt. Schlicht und einfach ist dagegen ihre Haltung auf dem frühen Stich S. 91, wo als Hintergrund das bekannte Weiherhäuschen verwendet wird. Eine große Ähnlichkeit miteinander besitzen das Aquarell der Albertina: die Madonna mit den vielen Tieren, und die Baseler Zeichnung von 1509. So deutsch auch die Maria ist, man merkt doch in der freien Behandlung des Kindes — mag es nun vom Schoß der Mutter wegstreben oder in heiterem Spiel mit Lutschtüte und Vogel beschäftigt sein — das Nachklingen italienischer Formsprache, die sich auf der Baseler Zeichnung zudem in der reichen, auf venezianische Grabmäler hinweisenden Architektur zu erkennen gibt. Ähnlich wie hier ist die Art der Beziehungen zwischen Mutter und Kind auf den zwei Gemälden in Wien (S. 52) und Florenz (S. 70), deren bestes das Wiener Bild, trotz des unverständlich verdrehten Körpers des Kindes, bleibt. Der leere Ausdruck der Augsburger Madonna mit der Nelke (S. 55) mag wohl davon herkommen, daß es sich um einen jener konstruierten Köpfe handelt, mit denen sich der Künstler immer wieder beschäftigt.

Seine ganze Innigkeit aber kommt zum Ausdruck, wenn er die Mutter sich gelegentlich mit dem Kind beschäftigen läßt, sei es, daß sie mit ihrem Liebling spielt, wie auf dem Kupferstich S. 136 links, dessen technische Behandlung die höchste Vollendung verrät, oder daß sie ihre hehrste Mutterpflicht erfüllt und ihrem Kind die Brust reicht. Zahlreich sind die Darstellungen letzterer Art. Verschwunden ist alle Hoheit, nur die Mutter kommt hier zur Geltung. Voll Zärtlichkeit beugt sie sich zu ihrem Sohn herab, und glücklich lächelt ihr Antlitz. So zeigen sie Kupferstich (S. 110) und Holzschnitt (S. 222), so wird sie uns auf Gemälden vorgeführt. Mag das Wiener Bild von 1503 (S. 25) auch nicht zu seinen besten gehören, mag die Prager Madonna von 1508 (S. 40) und noch mehr die Grazer von 1519 (S. 87) wenig von seiner Mitarbeiterschaft verraten, sie üben doch durch das innige Gefühl, das sie ausdrücken, einen stets neuen Reiz auf uns aus. In eine ganz andre Welt aber versetzt uns der Stich S. 136 rechts. Vorbei das lustige Spiel, verschwunden die glückliche Mutter! Ein schwermütiger Zug spielt in ihrem Antlitz, und als ahne sie künftiges Leid, hat sie ihr Kind heftig an sich gepreßt, das mit großen, erschreckten Augen den Beschauer anblickt, ein Ausdruck, den man nie vergißt und den wir nur einmal noch, auf Raffaels Sixtina, wiederfinden.

Gern beschäftigt sich Dürer auch mit der Darstellung der ganzen heiligen Familie, mag sie sich nun bis zum Sippenbild erweitern oder an Josephs Stelle die Mutter Anna

treten, ein Vorwurf, der namentlich kompositionell interessant ist. So ordnet er in dem Aquarell in Nürnberg (German. Museum) die zwei Frauen wie Leonardo übereinander in strengem Aufbau an, daß Maria zu Annas Füßen sitzt und deren Linien die ganze Komposition einschließen, während auf dem Holzschnitt S. 267 die beiden nebeneinandersitzenden Frauen durch das herüberschreitende Kind verbunden werden. Ein Sippenbild stellt auch die Radierung S. 132 dar, die, nur in wenigen Exemplaren erhalten, mit dem heiligen Hieronymus (S. 131) ein Beispiel ist, daß Dürer bei der Bearbeitung der Kupferplatte neben dem Grabstichel auch die Nadel zu handhaben wußte.

Einen ganz besonderen Reiz hat auf den Deutschen von jeher die Leidensgeschichte Christi ausgeübt, und als echter Deutscher tritt Dürer vor uns, wenn er mit der ganzen dramatischen Kraft seines Gemütes sich immer von neuem in das geheimnisvolle Mysterium vom Leiden des Erlösers versenkt. Wie in den Madonnen, ist es auch hier vor allem der Mensch, den er in seinem Ringen mit Gott und sich selbst, in Schmerz, Leiden und Entsagen bis zum sieghaft verkärten Tod zum Ausdruck zu bringen sucht. Vier große Folgen von Passionen hat er geschaffen: die große und die kleine Holzschnittpassion (S. 253—264 und 229—247), die beide im Jahre 1511 zuerst erschienen, die sogenannte grüne Passion der Albertina vom Jahre 1504, die ihren Namen von dem Papier trägt, auf das sie gezeichnet ist, und die Kupferstichpassion (S. 119—126), die sich über die Jahre 1507 bis 1513 erstreckt. Dazu kommen einige unausgeführte Entwürfe aus den Jahren 1521 bis 1524, die aber keinen Abschluß erreicht haben.

Aehnliche Fehler wie die Apokalypse zeigen die frühen Schnitte der großen Passion, deren meiste Blätter in die Zeit um 1498 fallen. Dazu kommt, daß der Holzschneider nicht immer genügte, wie namentlich der Oelberg (S. 255) und die Geißelung (S. 257) beweisen. Letztere bietet mit ihrem wüsten Gedränge die lebenswahre Darstellung dieser Szene, wie sie etwa in einem geistlichen Schauspiel der Menge vorgeführt wurde, wobei das Gemeine sich oft bis zum Unerträglichen steigerte. Das alte Motiv des bei der Kreuztragung (S. 259) niedergesunkenen und auf den einen Arm sich stützenden Erlösers nimmt Dürer auf und macht es zum Gemeingut der bildenden Kunst. Und wenn auf der Kreuzigung (S. 260) die um Maria beschäftigte Gruppe auch steif und unbeholfen ist, die gewaltige Wirkung des Todes wird deutlich genug in den mächtig bewegten Engeln, die des Heilands Blut auffangen. Mit der Grablegung (S. 262), in deren Maria und Johannes Erinnerungen an Mantegna nachklingen, stehen im Zusammenhang die beiden in Nürnberg und München befindlichen Gemälde (S. 16 u. 17), die stärker noch als der Schnitt das Bestreben nach harmonischem Aufbau bekunden und namentlich in dem



Die Kreuzabnahme. (Aus der grünen Passion)
Nach einer Zeichnung in der Albertina in Wien

Christus scharfe Naturbeobachtung verraten, wenngleich ihre Ausführung in der Hauptsache Schülern überlassen war.

Groß ist der Fortschritt von hier zur grünen Passion. Welche Vereinfachung bei der Geißelung! Auf wenige Personen ist die Darstellung beschränkt, Bewegung und Haltung sprechen von starkem Gefühl für einheitliche und durchdachte Komposition, die gerade in dieser Folge deutlicher hervortritt. Mit großer Kühnheit ist auf dem Ecce homo Christus hoch über das Volk gestellt, das unten zu lebhaft verhandelnden Einzelgruppen, die unter sich wieder in Verbindung stehen, vereinigt ist. Und fast zu deutlich wird das Bestreben nach geschlossener Linienführung in der Kreuzabnahme, in der alle Figuren einem scharf umrissenen Dreieckaufbau untergeordnet sind. Keineswegs wird aber hierdurch der innere, seelische Ausdruck vernachlässigt; so ist das schweigende Niederschauen Christi vor dem theatralisch sich gebärdenden Kaiphas von großer Wirkung, und man fühlt die Glut des Blickes, den auf der Kreuzigung der Hauptmann zu den Frauen hinüberwirft, die mit dem Ausdruck höchsten Schmerzes dem Erlöser sich zugewendet haben. Ganz ähnliche, noch etwas weiche Körperformen, wie sie hier üblich sind, zeigt die kleine Tafel in Dresden: Christus am Kreuz (S. 35). Seine malerischen Eigenschaften stehen ebenso hoch wie die Bilder aus der venezianischen Zeit, und ergreifend ist die Gestalt des Erlösers, dessen Mund leicht geöffnet, dessen Auge gebrochen ist. Die zarte Landschaft mit den miniaturhaft gemalten Bäumen ist von größter Feinheit, und während der Himmel sich ganz verdunkelt hat, blitzt der Horizont in hellem Schein, als künde er die Auferstehung des Erlösers an.

Viel breiter werden die Vorgänge auf der kleinen Passion geschildert. Der ganze Erlösungsgedanke, anknüpfend an den Sündenfall und endigend mit dem jüngsten Gericht, wird hier durchgeführt. Manches ist volkstümlich und durchschnittlich, andres wieder erhebt sich weit über das Allgemeine. Erschütternd ist das Titelblatt (S. 229) mit der schmerzversunkenen Gestalt des einsam und verlassen auf einem Stein sitzenden Erlösers, kühn und voll Leidenschaft der Gedanke, in der Oelbergsszene (S. 248) den aufs Antlitz niedergesunkenen Christus darzustellen, und wenn auch Dürer, unbefriedigt von der Lösung, seine Haltung ändert (S. 234), so wirkt sie doch in ihm fort und findet auf der Zeichnung von 1521 in Frankfurt nochmals Ausdruck. Noch mehr als bisher wird die Geißelung vereinfacht, und die Wildheit der Henker hat sich auf die Verspottung Christi (S. 236) beschränkt, die trotz aller Roheit kompositionell den einfachsten und durchdachtesten Aufbau zeigt.

Was Dürer aber in den Jahren bis 1510 erreicht hat, das spricht sich am deutlichsten in den mit diesem Datum bezeichneten Schnitten der großen Passion aus: dem Abendmahl (S. 254), der Gefangennahme (S. 256), Höllenfahrt (S. 263) und Auferstehung (S. 264). Am besten lehrt dies ein Vergleich der Geißelung mit der Gefangennahme. Wie bildet hier Christus trotz aller Henker den Mittelpunkt der Darstellung, wie frei ist die Behandlung von Figuren und Licht! Es ist die gleiche Zeit, in der auf dem Marienleben die malerische Wirkung auftritt, die in der Auferstehung fast noch deutlicher als bei der Gefangennahme betont wird.

Am konzentriertesten ist Dürer auf der Kupferstichpassion. Das feine Material begünstigte an sich schon eine intimere Behandlung namentlich auch der Gesichter und ebenso die malerische Wirkung in ihrem Gegensatz von Hell und Dunkel. Nur auf ganz wenige Figuren ist die Handlung beschränkt, diese aber jeweils im prägnantesten Augenblick erfaßt. Den tiefsten Eindruck macht die Gegenüberstellung des Ecce homo und des kalt und grausam blickenden Kriegsmannes auf S. 123. Ein heller Strahl des Himmelslichtes geht von dem Engel auf der Oelbergsszene (S. 120) aus, dem

ringenden Erlöser Trost zu spenden. Gibt die Kreuzigung (S. 124) mit den betend zu beiden Seiten stehenden Figuren der Maria und des Johannes mehr eines der üblichen Andachtsbildchen wieder, so tritt uns die ganze Gewalt der Szene auf dem etwas größeren Stich von 1508 (S. 129) entgegen, in der namentlich die kühne Schrägstellung des Kreuzes auffällt. Mit einer merkwürdigen, eigentlich nicht recht hierher gehörigen Darstellung schließt die Folge: Petrus heilt einen Lahmen (S. 127), dessen Krankheit, der Aussatz, nachgewiesenermaßen aufs schärfste beobachtet erscheint.

Mit unerklärlicher Macht hat es von jeher den Deutschen nach dem Süden getrieben. Gewaltige Scharen führten die Kaiser des Mittelalters über die Alpen. Den Kriegern folgte der Kaufmann, um in friedlichem Austausch die Erzeugnisse der Fremde für sich zu gewinnen. Und dieser zog den Künstler nach sich. Schon das ganze Mittelalter hindurch finden wir in Oberitalien die Namen deutscher Meister, mögen sie als Steinmetze an großen Bauunternehmungen tätig sein oder als Maler in den fremden Städten weilen. Auch Dürer sollte durch längeren Aufenthalt das freiere Leben dort kennen lernen. Mannigfache Anregungen nimmt er in sich auf, aber im Herzen bleibt er ein echter Deutscher, und Italiens Himmel hat nur befördernd und befreiend auf ihn eingewirkt. Größer, monumentaler wird in jener Zeit sein Stil, leichter seine Vortragsweise, aber nirgends verleugnet er seine künstlerische Eigenart.

Ein köstliches Zeugnis von allem, was ihn während seines von 1506 bis 1507 dauernden Aufenthaltes in Venedig bewegt, geben uns seine Briefe an Wilibald Pirckheimer. Alle Stimmungen seines leicht beweglichen Herzens, von hohem Künstlerstolz bis zu Klagen über verlorene Zeit, von Freude an der Außenwelt bis zur Sorge um seine heimischen Verhältnisse — alles spiegeln sie wider und zeigen uns so sein innerstes Wesen. Voll Hoffnungen macht er sich an die große Arbeit: das Rosenkranzbild (S. 29), das für die Kapelle des Kaufhauses der Deutschen in Venedig bestimmt war. Geht auch die Arbeit nicht so rasch vonstatten, wie er anfangs geglaubt, so berichtet er doch voll Befriedigung dem Freund: „Wisset ferner, daß meine Tafel sagt, sie wolle einen Dukaten drum geben, daß Ihr sie sähet, sie sei so gut und schön von Farben.“ Leider ist jetzt von dem einstigen Farbenglanze nicht mehr viel zu merken, da alle wesentlichen Teile stark übermalt sind. Nur



Studie der Ausrüstung eines Reisigen. 1498
Aquarellierte Federzeichnung in der Albertina

von der herrlichen Komposition können wir uns noch einen Begriff machen, in der namentlich die Mittelgruppe der thronenden Madonna, angebetet von den Vertretern der geistlichen und weltlichen Macht (Kaiser Maximilian und Papst Julius II.), eine wunderbare Ruhe und Geschlossenheit verrät. Hinter ihnen kniet eine zahlreiche Schar, bereit, die Rosenkränze aus den Händen des heiligen Dominikus und kleiner Engel in Empfang zu nehmen. Unter ihnen sind sicher viele Porträts (vergl. das Bildnis in Hampton Court, S. 33 links), und rechts an einem Baum steht der Künstler selbst mit seinem Freund Pirkheimer. Mag sich in vielen Einzelmotiven, wie dem Christkind, dem lautespielenden Engel, dem ruhigen Fluß der Gewandung und der einfachen Komposition der wohlthätige Einfluß Italiens geltend machen, was vor uns steht, ist doch ein deutsches Bild, und keine der vielen Figuren verleugnet den sich selbst treu gebliebenen Maler. Für den schlechten Zustand aber, in dem sich das Gemälde befindet, vermögen uns wenigstens einigermaßen die Studien zu entschädigen, in denen sich der Meister über alle wichtigen Einzelheiten Rechenschaft ablegt, ehe er zur Hauptausführung schreitet. Und ähnlich hat sich eine Reihe von Entwürfen zu dem Bild: Christus unter den Schriftgelehrten (S. 32) erhalten, auf dem namentlich die lebendige Sprache der Hände, die zum Mittelpunkt der Komposition dienen, auffällt. Welcher Gegensatz zwischen den feinen Fingern Christi und den dicken Händen des Schriftgelehrten, dessen Antlitz eine leonardeske Fratze zeigt! Ohne Frage haben wir hier den Einfluß des großen Italieners zu erkennen, der sich auch in den sogenannten sechs Knoten (S. 223—225), die Dürer nach Kupferstichen aus Leonardos Akademie angefertigt hat, in Zeichnungen nach Karikaturen, dem Blatt mit Tierkämpfen in München und nicht zuletzt in dem Abendmahl der großen Passion von 1510 ausspricht, in dem einzelne Gruppen ohne Leonardos Fresko in Mailand nicht denkbar wären. Neben dieser äußeren Anlehnung steht die innere Wesensverwandtschaft der Künstler, die beide die Natur bis in ihre kleinsten Details hinein verfolgen; wie Leonardo ist auch Dürer Ingenieur und Festungsbaumeister, und beider Hauptziel ist die Ergründung der Proportion von Mensch und Tier.

Nicht ganz leicht mag dem Künstler der Abschied aus Venedig geworden sein, und bewegend klingen seine Worte: „O, wie wird mich nach der Sonnen frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.“ Aber wie er in seinem Schaffen ein Deutscher geblieben ist, so mochte ihn doch auch sein Denken und Fühlen zurückziehen in die enge Heimat, in der seine Kunst wurzelte und groß geworden war. Und wenn er auch voll Stolz im Jahre 1524 dem Rat der Stadt Nürnberg mitteilte: „Ebenso hat mich die Regierung zu Venedig vor 19 Jahren bestellen und mir alle Jahre 200 Dukaten Gehalt geben wollen,“ er folgt eben doch seinem innersten Wesen, wenn er all dies ablehnte und „es vorgezogen, bei Eurer Weisheit in einem mäßigen Anwesen zu leben, als an den andern Orten reich und groß gehalten zu werden“.

Zurückgekehrt in die Heimat, wollte er sich vor allem Rechenschaft geben über das, was ihn seinerzeit zu Jacopo de Barbari hingezogen hatte und was dieser ihn trotz aller geheimnisvollen Andeutungen doch nicht lehren konnte: die Behandlung des Aktes. Suchte er damals „Mann und Weib aus der Maß“ zu machen, wovon uns Studien mit eingezeichneten Proportions- und Konstruktionslinien, deren Abschluß der Kupferstich Adam und Eva (S. 113) bedeutet, Zeugnis ablegen, so zeigen die Madrider Bilder (S. 37), deren Werkstattkopien in Florenz (S. 36) lange für das Original gehalten wurden, den großen Fortschritt. Die Körperverhältnisse sind bedeutend besser geworden, die Modellierung ist vorzüglich und dabei frei von Kälte und Aengstlichkeiten, und die innere Belebung, die namentlich bei der Eva mit großer Vollkommenheit durchgeführt ist, lehrt uns, daß es Dürer nicht ausschließlich um die Aeüßerlichkeiten des nackten Körpers zu tun war.

Der erste Auftrag für ein Gemälde erging an ihn von seinem alten Gönner, Friedrich von Sachsen. Aber wenig erfreulich war der Vorwurf: die Marter der Zehntausend, und wir vermögen heute nur noch der malerischen Vortrefflichkeit und miniaturhaften Detailarbeit Interesse abzugewinnen (S. 42).

Da war denn doch dankbarer die Bestellung, die der Frankfurter Kaufmann Jacob Heller bei Dürer auf eine große Tafel mit der Himmelfahrt und Krönung Mariens machte. Das Mittelbild, das ganz eigenhändig vom Künstler gemacht wurde, wanderte später von der Dominikanerkirche in Frankfurt nach München in die Kunstkammer des Kurfürsten Maximilian und ist bei einem Brand zugrunde gegangen. Die wertlose Kopie in Frankfurt (S. 43) kann uns nur einen schwachen Begriff von der Komposition des Ganzen geben, die Flügel aber zeigen eine begabte Schülerhand, deren Tendenz namentlich auf eine starke Hell-dunkelwirkung gerichtet war (S. 44–47).

Vergleichen wir das Bild mit der Marter der Zehntausend, so müssen wir staunen, bis zu welcher Einfachheit der Künstler hier in der Komposition gelangt ist. Ueberall große Linien, die alle die Madonna als Hauptperson hervorheben und doch den Bewegungsmotiven der einzelnen Figuren die größte Freiheit erlauben. Dabei ein stetes Wachsen der Erregung von den ruhig stehenden Figuren der Seiten bis zu dem in verzücktem Schauen auf die Knie gesunkenen Apostel und dem ungläubig das Grab durchwühlenden weit vorgebeugten Jünger. Wie geschickt die Gruppen zu beiden Seiten aufgebaut und durch die ebenerwähnte Figur zusammengehalten sind, das lehrt schlagend ein Vergleich mit dem Holzschnitt des Marienlebens (S. 219), der eine weit schlechtere Komposition verrät. Den höchsten Reiz gewährt auch hier wieder die Betrachtung der Studien, in denen wir den Künstler bei seinem intimsten Schaffen belauschen können. Mögen wir nun einen jener Charakterköpfe be-



Gewandstudie zu einem Apostel
auf dem Hellerschen Altar

Nach einer Zeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett
in Berlin

wundern, wie den leicht nach vorn geneigten spitzbärtigen Mann der Albertina, oder den kühnen Wurf der Gewandung verfolgen, überall begegnen wir der gleichen Meisterschaft, überall gewinnen wir den Eindruck, hier vor einem besten Werke des Künstlers zu stehen. Noch lebte ja die Erinnerung an Italiens Kunst in ihm, noch konnte er sich frei der großen Aufgabe zuwenden und mit voller Berechtigung ausrufen: „Ich weiß, daß sie (die Tafel) fünfhundert Jahre sauber und frisch sein wird... und sie wird nicht gescholten werden, es sei denn, daß es mir zuleid geschehe.“

Noch ein zweites großes Gemälde galt es zu vollenden: das Allerheiligenbild, das, von Matthias Landauer für die Kapelle des Zwölfbrüderhauses gestiftet, im Jahre 1511 dort aufgestellt wurde (S. 49). Hat sich Dürer im Hellerschen Bilde noch an den gotischen

Aufbau von Mittelbild und Seitenflügeln gehalten, so will er jetzt die Form des italienischen Altars wiedergeben und greift zu der feststehenden, durch reichen Rahmen abgeschlossenen Altartafel, deren monumentaler Charakter durch keine Flügel beeinträchtigt wird. Das Bild selbst stellt die Dreieinigkeit dar, umgeben von Heiligen und angebetet von der gesamten Christenheit. Wie eine oben geöffnete Kuppel, in deren Mitte der heilige Geist schwebt, vereinigen sich zahllose Seraphimköpfe über dem Haupte Gottvaters, der den Gekreuzigten vor sich nieder hält. Von den Seiten schweben Engel herab mit den Leidenswerkzeugen in den Händen, und ebenfalls aus den himmlischen Sphären sind die Heiligen genaht, geführt von Maria und Johannes dem Täufer. Darunter, der durch eine Landschaft mit weiter Fernsicht angedeuteten Erde entrückt, aber doch von ihr herkommend, knien die Seligen. Und nicht nur die Edeln sind es, die des göttlichen Anblickes teilhaftig werden, nein! dicht neben der adligen Dame fällt die einfache Haube der Bürgersfrau auf, und ganz in der Nähe der Höchsten der Erde kniet das schlichte Bäuerlein, gekennzeichnet durch seinen Dreschflegel. Denn aufgehoben sind alle Unterschiede der Stände, und der Geringste sollte sich der gleichen Erlösung bewußt sein wie Kaiser und Papst. In lichten Farben gehalten, spricht so das Bild eine eindringliche Sprache und zeigt uns die tiefe Persönlichkeit des Meisters, dessen Kunst über das Zeitliche hinweg die Versöhnung aller Gegensätze anstrebt.

Mit diesen zwei großen Bildern ist Dürers Haupttätigkeit für die Malerei auf Jahre hinaus abgeschlossen, und nur wenig entsteht in der folgenden Zeit. Aus dem Jahre 1512 stammen die beiden Kaiserbilder in Nürnberg: Karl der Große und Sigismund (S. 50 u. 51). Der erstere soll die Züge des kaiserlichen Geschichtschreibers Stabius tragen und imponiert durch die großartige Auffassung des Gesichtes. Aus den Jahren 1514 bis 1516 stammt eine Reihe von Köpfen von wenig guter malerischer Qualität, am bedeutendsten sind darunter die beiden Apostel in Florenz (S. 53), deren scharfgeschnittenen Gesichter und bei aller Breite sorgfältig ausgeführten Haare die Meisterhand verraten. Hart und metallisch wirkt die Lucretia von 1518 in München (S. 58), in den Proportionen der Eva von 1507 verwandt, auf welche Zeit auch der erste Entwurf hierzu zurückgeht.

Um so reger aber beschäftigt er sich jetzt mit dem Kupferstich und Holzschnitt. Noch im Jahre 1511 erscheint, wohl angeregt durch das Allerheiligenbild, der auch in technischer Hinsicht meisterliche Schnitt: die Dreifaltigkeit (S. 270), die Christus nicht als Kruzifixus, sondern als Schmerzensmann im Schoß seines Vaters ruhend darstellt. Es ist der Leidensgedanke, den Dürer hier mit der Verherrlichung verbinden will; hat er sich doch gerade in diesen Jahren eifrig mit den Passionen beschäftigt.

Mit der Ausbildung des Holzschnittes geht die des Kupferstiches Hand in Hand. Voran steht auch hier das Religiöse, seine zahlreichen Madonnen, seine Passionsfolge konnten uns dies lehren und uns zugleich den technischen Fortschritt zeigen, den der Künstler genommen. Auch hier wendet er sich von der mehr zeichnerischen Manier der früheren Zeit ab und strebt eine immer malerischere Wirkung an, die er durch ein scharfes Gegenüberstellen von Licht und Schatten zu erreichen sucht und die manchmal so stark betont wird, daß man sagen kann, er arbeitet, wie der Schabkünstler, aus dem Dunkeln ins Helle. Dabei vermeidet er die allzu großen Feinheiten, wie sie etwa der Stich Adam und Eva (S. 113) aufzuweisen hat, zugunsten einer kräftigeren Strichführung. Der verlorene Sohn (S. 94) und der Raub der Aymone oder das Meerwunder (S. 106), die große Fortuna, auch Nemesis genannt (S. 109) und Adam und Eva (S. 113), schließlich die drei großen Blätter: Ritter, Tod und Teufel (S. 135), S. Hieronymus in der Zelle (S. 138) und die Melancholie (S. 139) bedeuten

die jeweiligen Höhepunkte der einzelnen Entwicklungsstadien. Im erstgenannten Blatt sind noch manche Anlehnungen technisch und in Einzelheiten an sein Vorbild Schongauer vorhanden, sein Hauptreiz beruht in der gemütvollen Auffassung des Vorgangs, in der liebevollen Schilderung eines fränkischen Bauernhofes. In den folgenden Stichen, zu denen noch Herkules oder die Eifersucht (S. 107) und S. Eustachius (S. 115) gehören, fällt die vollendete Technik und die Behandlung des Aktes auf. Wie plastisch ist z. B. die Modellierung der vom Rücken gesehenen Figur auf der Eifersucht, und die Landschaften auf der großen Fortuna und dem Eustachius gehören zum Besten, was Dürer geschaffen hat. Leider aber wird uns der Genuß der allegorischen Stiche dadurch getrübt, daß eine richtige Erklärung ihrer Bedeutung fast unmöglich ist. Dürer, der in regsten Beziehungen zu den Humanisten stand, war mit der ganzen Gedankenwelt einer alles allegorisierenden und symbolisierenden Zeit so vertraut, daß die aus solchen Studien und Anschauungen hervorgegangenen Arbeiten notwendigerweise uns, die wir viele jener Begriffe gar nicht mehr kennen, unverständlich sein müssen. So bleiben auch alle Erklärungsversuche, die den festen Boden der Tatsachen verlassen, so lange fraglich, bis es gelingt, einen durchaus einwandfreien, gleichzeitigen Beleg hierfür aufzufinden.

Durch unablässige Studien waren so die Wege zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten des Stiches geebnet, und das gleiche Jahr, in dem die Kupferstichpassion abgeschlossen wird, bringt den ersten der drei großen Stiche, die die Vollendung aller Bestrebungen bedeuten: Ritter, Tod und Teufel (S. 135). Durch einsame Gegend, zwischen hohen Felsen, lenkt der Reiter sein Roß. Zu den Fährlichkeiten der Natur treten die Schreckgestalten der Phantasie: der Tod hält ihm das Stundenglas vor, der Teufel streckt seine Klaue nach ihm aus. Doch nicht ficht dies den Reiter an. Trotzig blickt er gerade-



Bildnis eines jungen Mädchens (1515)
Nach einer Zeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett
in Berlin

aus, entschlossen, nur auf den Weg zu achten. Fern über die Felsen herein schimmert die Burg — ein Bild der Nürnberger Feste —, er wird sie erreichen, allen Fährnissen zum Trotz. Es ist wohl keine Frage, daß die ganze Darstellung mit der reformatorischen Gärung jener Tage in Verbindung steht, und wir fühlen den apokalyptischen Zug in ihr. Aber ehe wir phantastische Erklärungen versuchen, sollen wir uns an der meisterhaften Ausführung des Blattes freuen. Vorzüglich ist das dämmernde Dunkel der Schlucht getroffen, der Lichtschein, der von links her auf Roß und Reiter spielt, läßt uns das Ende des Dunkels ahnen, ist aber doch nur dazu benutzt, dieses durch den Kontrast noch zu verstärken. Ritter und Roß bedeuten den Abschluß jener Studien, deren erste — eine Zeichnung der Albertina — aus dem Jahre 1498 einen Reiter in ähnlicher Rüstung, auf grobem Gaul sitzend, zeigt, während von den beiden Kupferstichen: das große und kleine Pferd (S. 116 und 117) das kleinere schon in Kopf

und Hals die Verhältnisse der Renaissance verrät, wie sie etwa Verrocchio in seinem Colleoni-Denkmal in Venedig als Muster hingestellt hat, und dessen Einfluß sich auch in dem Pferd des Ritters nicht verleugnen läßt.

Mitten hinein in den Zauber der deutschen Wohnstube versetzt uns der heilige Hieronymus in der Zelle (S. 138). Eifrig schreibend sitzt der greise Gelehrte an seinem Pult. Hinter ihm hängt der große Kardinalshut, und im ganzen Zimmer zerstreut finden sich all jene Gegenstände, die uns einen Wohnraum behaglich machen. Durch die Fenster dringt das helle Sonnenlicht herein, malt die Butzenscheiben in lichten Reflexen an die Wand, zeichnet des Tisches Schatten auf den Fußboden und glänzt als dessen Widerschein an der Decke. Behaglich blinzelt der Löwe, und das Hündchen hat es sich auf warmem Platz bequem gemacht. Ueberall das Bild der zufriedenen, beschaulichen Existenz, die durch keinerlei Einfluß in ihrer Ruhe gestört wird.

Welchen Gegensatz dazu bietet der letzte der drei Stiche: die Melancholie (S. 139)! In dumpfem Brüten sitzt das prächtige Weib im Vordergrund, ein weites Gewand umgibt in weichen Falten ihre Gestalt. Allerlei Geräte liegen ihr zu Füßen, und hell erglänzt der Horizont im Licht eines strahlenden Sternes. Um so geheimnisvoller wirkt der Dämmerchein, der alles andre beherrscht. Soll es die Befangenheit des menschlichen Geistes darstellen, der vergeblich dem Licht zustrebt, soll es tatsächlich das erste Blatt der Temperamente sein, dem sich die beiden andern anreihen würden, wie man aus der I im Schilde der Fledermaus, aus dem S vor der Jahreszahl von Ritter, Tod und Teufel schließen wollte? Vergeblich suchen wir nach einer bestimmten Erklärung. Hier ganz besonders gilt das oben über die Allegorie Gesagte, und dazu kommt, daß Dürer selbst mit den Jahren immer mehr ins Grübeln und Spekulieren geriet, das, so sehr es auch die Tiefe seines Gemütes verrät, für sein künstlerisches Schaffen ein Hemmnis gewesen ist und ihn abhält von der allgemeinverständlichen Sprache, die das Kunstwerk stets reden soll.

Zur gleichen Zeit, da die drei großen Stiche entstanden, war Dürer durch große, ehrenvolle Aufträge für den Kaiser Maximilian vollauf in Anspruch genommen. Sich zum Ruhm und der Nachwelt zur Erinnerung hatte der Kaiser einen großen Triumphzug seiner Taten geplant und die gesamte Künstlerschaft Nürnbergs und Augsburgs hierfür gewonnen. In zwei Teile zerfällt die große Anzahl von Holzschnitten: die Ehrenpforte und den Triumphzug. Letzterer zeigt den Herrscher, umgeben von den Ahnen und Mitgliedern seines Hauses, gleich einem antiken Imperator einherziehend, begleitet von zahlreichem Gefolge, das die lebendige Erinnerung all seiner Taten darstellen soll. Gering ist Dürers Anteil an diesen Schnitten; die ihm zugeschriebenen Blätter (S. 359—382) stehen keineswegs auf der Höhe seines damaligen Könnens und werden höchstens in seiner Werkstatt entstanden sein. Dagegen verrät der Triumphwagen (S. 322—329), den Dürer nach Maximilians Tod im Jahre 1522 selbständig erscheinen ließ, des Meisters Hand.

Größer ist sein Anteil an der „Ehrenpforte“, wengleich auch hier die Blätter mit den historischen Ereignissen durchweg Schülerarbeiten sind. Jedenfalls ist der Entwurf des Ganzen von Dürer und verrät zur Genüge, was er trotz aller Klügeleien noch aus dem Vorwurf zu machen verstand. Denn eine mühselige Allegorie war hier zusammengetragen worden, und in spitzfindigster Weise suchte man alles, sogar die ornamentalen Details, in Zusammenhang mit der ganzen Darstellung zu bringen. Wie ein antiker Triumphbogen erhebt sich der stolze Bau, mächtig gegliedert durch die vier weit vorspringenden Säulenpaare. Rundtürme schließen ihn nach den Seiten ab, und Giebel und Kuppel krönen das Ganze. So mischt sich schon im Aufbau in seltener Weise deutscher Burgenstil mit antiker Architektur und der Renaissance ent-

liehenen Motiven. Das gleiche gilt von den überaus zahlreichen Details, die Dürers ausgeprägten Sinn für das Ornamentale verraten und ihn den scheinbar freiesten Naturalismus durch die Gesetze einer wohlgedachten Bewegung bändigen lassen. Vergeblich ist es, auf Einzelheiten aufmerksam zu machen, immer wieder findet der Beschauer neue Schönheiten, mag er nun die herrlichen Kapitelle betrachten, die die Säulen krönen, oder die prächtigen Greife und Abschlußfiguren bewundern. Das Kostlichste von allem aber ist die Austria, die, gehalten von zwei Männern, über dem Mittelportal schwebt und die Kaiserkrone trägt (S. 291). In gleicher Weise ist Schweben und Lasten ausgedrückt, und die Geschlossenheit der Komposition wetteifert mit der meisterhaften Behandlung der Details. Und wenn uns bei der Betrachtung die Einzelheiten zu sehr den Gesamteindruck zu stören scheinen, so dürfen wir nie vergessen, daß



Das Felsenschloss am Wasser. Nach einem Aquarell in der Kunsthalle in Bremen

die Blätter ja nicht darauf berechnet waren, im Gesamtaufbau auf uns zu wirken, sondern daß sie Blatt für Blatt in die Hand genommen und betrachtet sein wollten.

Noch unmittelbarer aber wie hier konnte sich des Künstlers Phantasie in den Randzeichnungen zu des Kaisers Gebetbuch aussprechen, das jetzt die Münchner Hofbibliothek (s. die Einfassung S. XI) bewahrt. An keine Vorschrift gebunden, konnte Dürer hier seinem Drang nach Belebung freien Lauf lassen. Es ist, als ob die Feder spielend über das Papier gleite, als ob sich von selbst alles aus dem Nichts gestalte. Im Anschluß an das, was die mittelalterliche Miniaturalerei ausgebildet hatte, weiß er den ganzen Reichtum dieser Formen durch Motive aus der italienischen Renaissance noch zu steigern. Genreszenen und Einzelfiguren wechseln ab mit derbem Ranken- und Astwerk, das sich nur widerwillig dem Zwang einheitlicher Bewegung fügen mag; voll Humor werden da und dort allerlei Tiere dem Gezweig eingefügt, und wozu die Ranke nicht mehr ausreicht, das besorgt der Schnörkel, der bald als deren Ausläufer allerlei symmetrische Figuren bildet, bald als selbständiges Glied Tier- und gar Menschengestalt annimmt.

Auch des Kaisers Bildnis hat uns der Künstler überliefert. Im Jahre 1518 war er nach Augsburg gezogen, wo Maximilian Reichstag abhielt, und aus dieser Zeit stammt eine Zeichnung der Albertina, die dem Gemälde in Wien (S. 59) und auch den Holzschnitten (S. 315 u. 316), die aus seinem Atelier hervorgingen, zugrunde liegt. Neben dem Kaiser traf er hier eine Reihe angesehener Persönlichkeiten, die sich von ihm gern porträtieren lassen wollten, am bekanntesten darunter der Kardinal Albrecht von Brandenburg, dessen Bildnis Dürer später zweimal in Kupfer gestochen hat (S. 153 u. 158).

Trotz der anstrengenden Tätigkeit für den Kaiser hat Dürer in jenen Jahren noch eine Reihe von Arbeiten geliefert. Vor allem ist zu erwähnen der Feinstich des heiligen Antonius (S. 152) mit der prächtigen Ansicht von Nürnbergs Burg, und die Kanone (S. 148), die einen interessanten technischen Versuch als Eisenätzung bedeutet. Daneben wurden Wappen, Ex-libris und Buchillustrationen gezeichnet, für die der Künstler oft wohl nur eine kleine Anleitung oder einen flüchtigen Entwurf lieferte, während die Ausführung Gehilfen überlassen war. So müssen von ihm auch die Entwürfe zum Pfintzingschen Glasfenster der Sebalduskirche, das die Jahreszahl 1515 trägt, stammen. Der auf einem Sockel ruhende Aufbau erstreckt sich über zwei Stockwerke, die den Einfluß der Ehrenpforte vermischt mit Erinnerungen an den Allerheiligenbildrahmen (S. 48) verraten. In der unteren Halle knien die Stifter, während in der oberen, deren Architektur manche Aehnlichkeit mit der Zeichnung einer Zimmerdekoration des Berliner Kabinetts verrät, Maria und Heilige in vier Feldern angebracht sind.

Der Lohn für die Arbeit an des Kaisers Werken blieb nicht aus; neben der Anweisung auf eine einmalige Summe, die er freilich nie ausbezahlt erhielt, wurde ihm ein Leibgeding von 100 Gulden jährlich ausgesetzt. Als nun der Kaiser im Jahre 1519 starb, mochte die Fortsetzung der Rente in Frage stehen, und dies war wohl mit ein Grund, weshalb Dürer sich im Jahre 1520 aufmachte zur Reise in die Niederlande, um des neuen Kaisers Bestätigung hierfür zu erhalten. Den Main und Rhein hinunter geht der Weg über Köln und Aachen nach Antwerpen, und von da aus lernt er einen großen Teil der Niederlande kennen. Wie auf der italienischen Reise seine Briefe, so geben uns hier seine Aufzeichnungen in Tagebuchform Nachricht von dem, was ihn interessiert und bewegt. Da sehen wir, daß der Künstler mit offenen Augen das rege Treiben, das ihn umgibt, beobachtet und bemüht ist, die neuen Eindrücke in sich aufzunehmen. Er hat Gelegenheit, den prächtigen Einzug des Kaisers in Antwerpen zu bewundern, von Künstlern, ja von der Statthalterin wird er als der berühmte Mann gefeiert. Man lädt ihn zu Festlichkeiten ein, schickt ihm und seiner Frau Geschenke, überall sieht er seine Person umworben. Zahlreich sind die Aufträge für Porträts, die an ihn ergehen, breite Kohle- und Kreidezeichnungen, flüchtige Skizzen und Studien, bekannt unter dem Namen des „Niederländischen Skizzenbuches“ (S. XV), geben uns heute noch von seiner Tätigkeit Kunde. Daneben werden Gebäude, wie das Rathaus und Münster in Aachen, die Kathedrale in Antwerpen, Landschaftsbilder, wie der Landungsplatz daselbst, Trachten und technisch bemerkenswerte Dinge mit dem Silberstift festgehalten. Wie weit aber sein Interesse an der Natur geht, das lehrt am besten der Umstand, daß er sich auf die Nachricht von der Strandung eines Walfisches am Zirksee aufmacht, das Wunder zu sehen; leider aber ist dieser bei seiner Ankunft schon wieder fortgeschwemmt, sonst hätte er ihn wohl ebenso sicher dargestellt wie das Rhinoceros (S. 275), das bis auf unsre Zeit für Abbildungen in Naturgeschichtsbüchern maßgebend war. Und noch zu erwähnen ist der prächtige Kopf eines Dreiundneunzigjährigen, der die schärfste Naturbeobachtung verrät und dessen lebendig durchgearbeiteten Züge für den in verschiedenen Kopien vorkommenden heiligen Hieronymus (S. 62) zum Vorbild dienten.

Ein Jahr währte die Reise, und mit der Bestätigung seines Leibgedings in der Tasche kehrte Dürer im Juli 1521 nach Nürnberg zurück. Auch jetzt hatte die Fremde nicht vermocht, ihn dauernd zu halten. Aber zu neuem Schaffen hatten ihn die vielen Eindrücke angeregt. Namentlich das Porträt beschäftigte ihn lebhaft, und wir sehen, wie er fern von allem Konventionellen und Gezwungenen in die Seele des Menschen zu dringen vermag und frei von den äußerlichen Zufälligkeiten der Umgebung das Charakteristische der Persönlichkeit erfäßt. In wenige, einfache Farben sind seine Männer gekleidet, den Grundton gibt neben dem dunkeln Hintergrund die pelzbesetzte Schube an, und wenn bei dem prächtigen Madrider Bild (S. 61) noch die Hände fast als störendes Element hinzutreten, so ist dies beim Holzschuhler von 1526 der Berliner Galerie (S. 69) vermieden. In beiden aber überrascht uns der lebenswahre frische Ausdruck, mit dem die scharf ausgeprägten Individualitäten als solche vor uns hingestellt werden, um mit der ganzen Macht ihres Charakters auf uns zu wirken. Und auch im Holzschnitt finden wir die gleiche große Auffassung wieder, wie das Porträt Varnbülers von 1522 (S. 321) zeigt.

In regem Verkehr mit den großen Männern seiner Zeit verließen dem Künstler die folgenden Jahre. Erasmus von Rotterdam hatte er in den Niederlanden kennen gelernt und porträtiert; im Jahre 1526 hat er dann dessen Bildnis, eine technische Meisterleistung, in Kupfer gestochen (S. 162). Auch zu den Reformatoren stand er in nahen Beziehungen, und namentlich Melancthon muß er befreundet gewesen sein. An Luther schickt er gelegentlich Abdrücke seiner Werke, und beweglich klingt seine Klage, als er in den Niederlanden von dem vermeintlichen Verrat bei dessen Rückkehr vom Wormser Reichstag erfährt. Seiner Freundschaft mit Pirkheimer gibt er noch im Jahre 1524 durch den prächtigen Kupferstich (S. 160) Ausdruck, und im gleichen Jahre entsteht das Porträt seines alten Gönners, des Kurfürsten Friedrich des Weisen (S. 159).

Daneben hat sich Dürer mit erneutem Eifer auf die kunsttheoretischen Studien geworfen, die er jetzt zusammenzufassen bestrebt ist. Im Jahre 1529 erscheint seine „Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit“, ein Buch der angewandten Geometrie, das aber viel weitere Kreise zieht und ganze Kompositionsentwürfe enthält. Als Ingenieur und Baumeister zeigt ihn die Schrift „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken“ von 1527; weitaus am breitesten aber waren die Vorbereitungen zur Proportionslehre getrieben, deren Drucklegung Dürer nicht mehr erleben sollte. Sie erschien aber noch im Jahr seines Todes (1528). All das, was er im Lauf der Jahre durch unendlich mühseliges Vergleichen und Messen erreicht hatte, war hier zusammengetragen, viel mehr noch aber liegt in den Manuskripten auf-



Studie nach einem 93jährigen Greise (1521)
In der Albertina in Wien (vgl. das Gemälde S. 62)

gezeichnet. Denn immer begleitete ihn ja der Wunsch, die letzten und tiefsten Dinge der Natur zu ergründen.

Ebenso aber wie zu den zahlreichen Porträts war Dürer durch die Reise auch zu neuen Gemälden angeregt worden. Die flüchtigen Skizzen zu einer thronenden Maria, die er zuletzt in dem schönen Holzschnitt von 1518 (S. 314) dargestellt hatte, zeigen, wie er jetzt diesen Vorwurf ganz im Sinn eines venezianischen Repräsentationsbildes auffaßt. Hierzu wie auch zu einer figurenreichen Kreuzigung sind eingehende Studien vorhanden, die abgeklärte Ruhe und große Vereinfachung namentlich auch der Gewandung verraten. Die Kunde eines wohl verloren gegangenen Originals aus dem Jahre 1523 bringt uns ein großes Schabkunstblatt des Berliner Kabinetts von Doooms,



Dürers Wohnhaus in Nürnberg

das den sitzenden Schmerzensmann mit einem Henker darstellt (S. 64), und zu dem die Vorzeichnung von 1522 vorhanden ist. Erhalten aber sind nur die vier Apostel, die Dürer im Jahre 1526 dem Rat seiner Vaterstadt zum Geschenk übersandte (S. 71—73). Schon die Folge von Kupferstichen (S. 141, 156 u. 157) zeigt eine bedeutende Auffassung namentlich der bewegten Gesichter, aber sie alle kommen nicht dem Eindruck der zwei Tafeln gleich. In monumentaler Ruhe stehen Paulus und Johannes im Vordergrund; fast unheimlich blüht jenem das Auge, man sieht, daß ihn innere Bewegung durchzittert. Dagegen scheint Johannes versunken in das visionäre Schauen seiner apokalyptischen Ideen. In ruhigen, schweren Falten fallen ihre Gewänder nieder, dem satten Rot ist ein helles Blau, das sich bis zum Weiß aufhellt und grün-

liche Schatten bildet, gegenübergestellt. Hinter diesen beiden wuchtigen Figuren müssen die als ihre Begleiter erscheinenden Petrus und Markus zurücktreten. Ruhig liest jener im Buch, während dieser gespannt und aufgeregt nach der Seite blickt, als ahne er dort eine Gefahr. Als letzten großen Ausdruck seiner Kunst hat Dürer die Apostelbilder seiner Vaterstadt zugewandt und ihnen, ein Zeichen seiner tiefen inneren Bewegung, Stellen aus den Evangelien und Apostelbriefen beigelegt, die auf die bewegte Zeit hindeuten, in der sich Deutschland damals befand und die alle Geister auferüttelt hatte.

Immer mehr hat er sich in den folgenden Jahren mit seinen rein theoretischen Studien abgegeben, die ihn von der Wirklichkeit weg stets tiefer den rein gedanklichen Zusammenhang der Dinge ergründen hießen. Dazu trat ein schweres Leiden, über das er selbst in einer Zeichnung, die sich jetzt in Bremen befindet, klagt. Er

deutet dort mit der Rechten auf eine Stelle in der Milzgegend und setzt die Worte dazu: „Do der gelb Fleck ist vnd mit dem Finger drafit dewt, do ist mir we.“ Trotzdem muß sein am 6. April 1528 erfolgter Tod ein unerwarteter gewesen sein. Und bald erhebt sich allerorten die Klage um den Verstorbenen. Mag dabei, der Sitte der Zeit gemäß, manche Uebertreibung mit unterlaufen, wir können daraus doch entnehmen, welch großer Achtung der Künstler sich schon damals zu erfreuen hatte. Und wenn wir bei der Betrachtung seiner Werke nicht immer einen reinen, ästhetischen Genuß empfinden können, so spricht gerade die Innigkeit und dramatische Kraft seines Gemüts, das Ringen mit der äußeren Form, das Versenken in die unergründbaren Rätsel der Natur um so mächtiger zu uns, da es uns ein Stück unsers eignen Inneren vor Augen stellt. So dürfen wir Dürer mit Recht den deutschesten Künstler nennen und in das Lob des Erasmus mit einstimmen: „Ja! er weiß auch das gar nicht Darstellbare . . . auf die Leinwand zu zaubern; alle Leidenschaften, die ganze, aus dem Körper hervorleuchtende Seele des Menschen, ja fast die Sprache selbst.“

Dr. Valentin Scherer.



Dürers Grab auf dem Johanniskirchhof in Nürnberg

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Width = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Leinwand = on canvas = sur toile
Auf Papier = on paper = sur papier
Auf Pergament = on parchment = sur parchemin

Holzschnitt = woodcut = gravure sur bois
Kupferstich = engraving = gravure en taille-douce

Die Maße sind in Metern angegeben.
The measures noted are metres
Les mesures sont indiqués en mètres

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 383)
= see the „Erläuterungen“ (p. 383)
= voyez les „Erläuterungen“ (p. 383)

GEMÄLDE



* Florenz, Uffizien

Ant. Dürer, H. 142, B. 1050

Dürers Vater

1490

The Father of Dürer

Le père de l'artiste

Nach einer Antiquität von D. A. ...



* Paris, Leopold Goldschmidt

Von Pergament auf Leinwand übertragen, H. 0,565, B. 0,445

Selbstbildnis

1493

Portrait of Dürer

Portrait de l'artiste



Strom House, Herzog von Northumberland

Bildnis von Albrecht Dürer dem Vater

Kopie eines verlorenen Originals

Portrait of Albrecht Dürer the Father 1497

Portrait d'Albert Dürer père
Copie d'un original perdu

Nach der Veröffentlichung der Dürer Society



London, Nationalgalerie

Bildnis von Albrecht Dürer dem Vater

Kopie eines verlorenen Originals

Portrait of Albrecht Dürer the Father 1497

Portrait d'Albert Dürer père
Copie d'un original perdu

Nach der Veröffentlichung der Dürer Society



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,51, B. 0,40

Bildnis von Albrecht Dürer, dem Vater

Kopie eines verlorenen Originals

1497

Portrait of Albrecht Dürer the Father

Copy of a lost Original

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt E. Bruckmann A.-G., München



* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Auf Holz, H. 0,59, B. 0,43

Bildnis von Albrecht Dürer, dem Vater

Kopie eines verlorenen Originals

1497

Portrait of Albrecht Dürer the Father

Copy of a lost Original

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt E. Bruckmann A.-G., München

Portrait d'Albrecht Dürer père
Copie d'un original perdu



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

A. D. C. 1495, H. 10, 76, B. 9, 17

Frederic the Sage

Friedrich der Weise
Um 1495—1498

Frédéric le Sage

Nach einer Aufnahme von Franz Hartmann, München



* Augsburg, Kgl. Galerie

Auf Holz, H. 0,53, B. 0,33

A praying Girl

Betendes Mädchen

Die sog. Fürlegerin

1497

Jeune fille en prière

Nach einer Aufnahme von Friedr. Höfle, Augsburg



* Aufzeichnung bei Espezie, Freiherr Speck von Sternburg Auf Holz, H. 0,385, B. 0,425

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young Girl

Portrait d'une jeune fille

Nach der Veröffentlichung der Kunsthistoischen Gesellschaft L. photogr. Publikationen



* Budapest, Museum der bildenden Künste

Auf Holz, H. 0,339, B. 0,33

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young Girl

Portrait d'une jeune fille



Paris, Leopold Goldschmidt

Bildnis eines jungen Mädchens

Die sog. Fürlegerin

Portrait of a young Girl

Portrait d'une jeune fille

Nach der Veröffentlichung der Dürer Society



* Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut Auf Leinwand, H. 1,56, B. 0,43

Bildnis eines jungen Mädchens
(Angeblich der Katarina Fürlegerin) Um 1497 Portrait d'une jeune fille
Portrait of a young Girl Nach einer Aufnahme von Kuhl & Cie., Frankfurt a. M.



* Paris, Nationalbibliothek

Studienkopf einer Frau
Study-head of a Woman Um 1497 Tête d'étude d'une femme



* Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,52, B. 0,41

Selbstbildnis

Portrait of Dürer

1498

Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Weimar, Grossherzog, Museum

Hans Tucher
1499

Ant Holz, JI. 0,28, R. 0,21



Weimar, Grossherzog, Museum

Felicitas Tucher
1499

Ant Holz, II. 0,28, B. 0,24



• München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,48, B. 0,38

Oswolt Krell

1499

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



• Kassel, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 0,28, B. 0,22

Elisbeth Tucher

1499

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek Auf Holz, H. 0,93, B. 0,52

Die Heiligen Joseph und Joachim

Flügel vom Jabachschen Altar

Um 1500

SS. Joseph and Joachim St-Joseph et St-Joachim
 the Wing of the Altar-piece of Jabach Voilet de l'autel de Jabach

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek Auf Holz, H. 0,93, B. 0,52

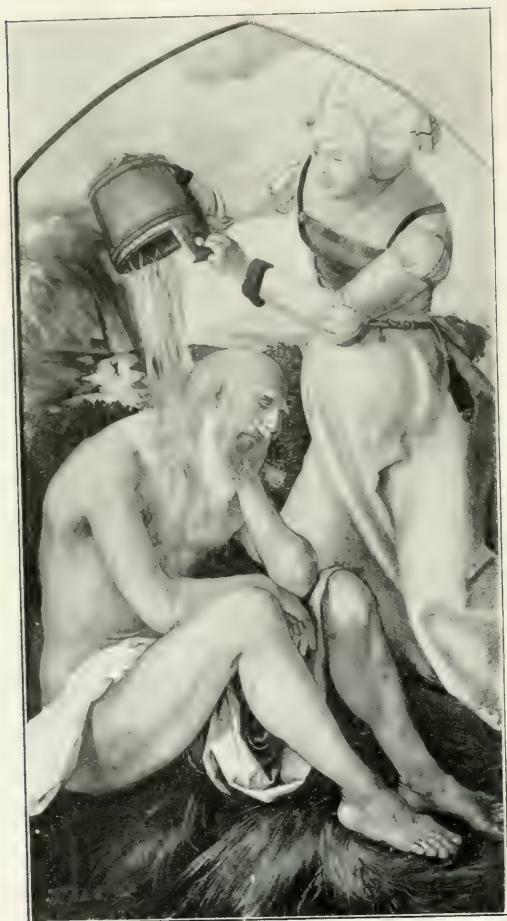
Die Heiligen Simon und Lazarus

Flügel vom Jabachschen Altar

Um 1500

SS. Simon and Lazarus St-Simon et St-Lazare
 Side Wing of the Altar-piece of Jabach Voilet de l'autel de Jabach

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut Auf Holz, H. 0,96, B. 0,51

Hiob von seiner Frau verhöhnt

Flügel vom Jabachschen Altar

Um 1500

Job scoffed by his Wife

Job maltraité par sa femme

Side Wing of the Altar-piece of Jabach Volet de l'autel de Jabach



* Köln, Wallraf-Richartzmuseum

Auf Holz, H. 0,94, B. 0,51

Zwei Musikanten

Flügel vom Jabachschen Altar

Um 1500

Two Musicians

Deux musiciens

Side Wing of the Altar-piece of Jabach

Volet de l'autel de Jabach

Nach einer Aufnahme von Kühl & Cie., Frankfurt a. M.



München, Alte Pinakothek

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man

1500

Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme der Vergessenschaft F. Bruckmann A. G., München

Ant. Holz, H. 0,29, B. 0,16



Würzburg, Universitätsbibliothek

Sixtus Oelhafen

1503

Ant. Holz, H. 0,42, B. 0,29

IN SCHÖLLENBACH

63. ATATISS. A. ÑO III DC III.

SIXTUS. OELHAFEN



München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,51, B. 1,21

Die Beweinung des Leichnams Christi
 The Lamentation over the dead Christ 1500 Le Christ mort pleuré par les siens

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Nürnberg, Germ. National-Museum

Aut. Holz. H. 1,47, B. 1,18

Beweinung des Leichnams Christi

The Lamentation over the dead Christ

Um 1500

Le Christ mort pleuré par les siens

Nach einer Aufnahme von Friedr. Höfle, Augsburg



* Nürnberg, German. National-Museum

Herkules im Kampf mit den stymphalischen Vögeln

Hercules combating the Birds of Stymphalos

1500

Hercule combattant les oiseaux de Stymphale

Nach einer Aufnahme von Friedr. Höfte, Augsburg

Auf Leinwand, H. 0,87, B. 1,10



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

The Madonna with Child, St. Anthony and St. Sebastian

Maria mit dem Kinde und den Heiligen Antonius und Sebastian
Um 1503—1505

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden

Auf Leinwand, Mittelbild H. 0,95, B. 1,055, Flügel H. 1,12, B. 0,435

La vierge avec l'enfant, St-Antoine et St-Sebastien



» München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,53, B. 1,23

The Nativity
(Before the Restoration)

Die Geburt Christi
Um 1504
(Vor der Restaurierung)

La nativité
(Avant la restauration)

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek

The Nativity
(After the Restoration)

Die Geburt Christi
(Nach der Restaurierung)

La nativité
(Après la restauration)

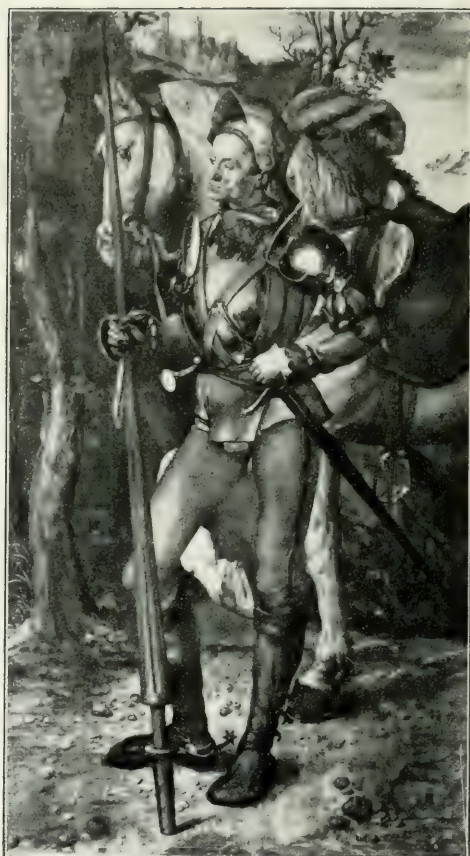
Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*München, Alte Pinakothek Auf Holz, H. 1,53, B. 0,87
Stephan Baumgartner

Seitenflügel des vorhergehenden Bildes
 (Vor der Restaurierung)

Side Wings of the preceding Picture
 (Before the Restoration)



*München, Alte Pinakothek Auf Holz, H. 1,53, B. 0,87
Lucas Baumgartner

Volets du tableau précédent
 (Avant la restauration)

Nach Aufnahmen von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek

Stephan Baumgartner (St. Georg)
(After the Restoration)

(Nach der Restaurierung)



Lucas Baumgartner (St. Eustachius)
(Après la restauration)

Nach Aufnahmen von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz

Madonna

Aussenseite des linken Flügels S. 22

Exterior Side of the left Wing p. 22 Côté extérieur du volet à gauche p. 22

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



• Dresden, Leipzig, Eugen Fuchs

Salvator mundi
Um 1502

Auf Holz, H. 0,35, B. 0,17



• Wien, Hofmuseum

Maria mit dem Kinde
The Madonna with Child
1503 La vierge avec l'enfant

Auf Holz, H. 0,24, B. 0,18

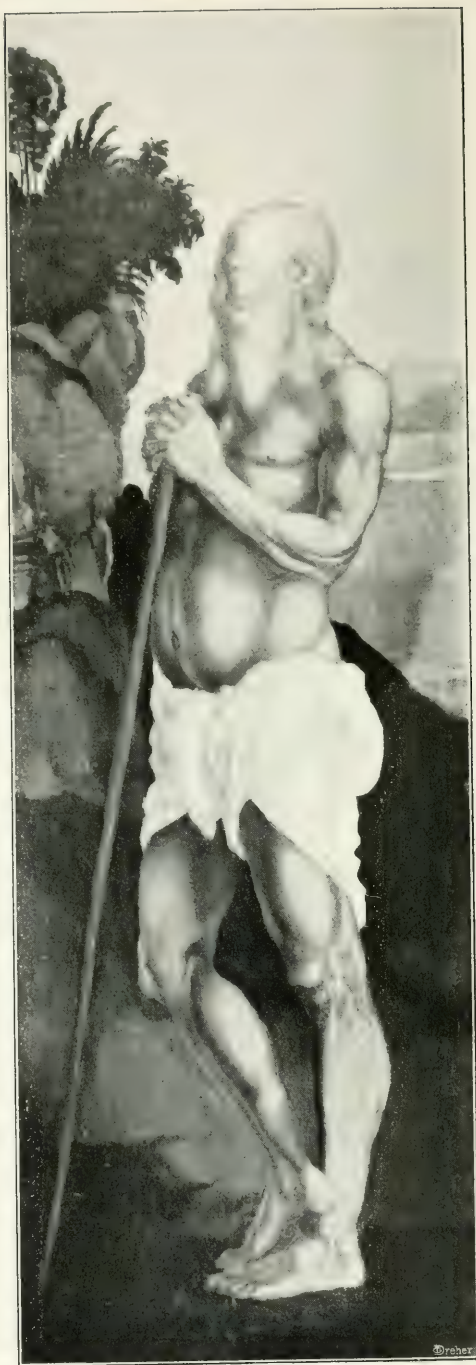
Nach einer Annahme von J. Lohse, Wien



* Bremen, Kunsthalle

Auf Holz, H. 0,58, B. 0,20

St. Johannes Baptista
1504



* Bremen, Kunsthalle

Auf Holz, H. 0,58, B. 0,20

St. Onuphrius
1504



1504

Die Anbetung der Könige

1504

L'adoration des rois

Ant Holz, H. 0,98, B. 1,12

Nach einer Annahme von D. Anderson, Rom



Wien, Hofmuseum

The Feast of the Rose-Garlands
(Old Copy)

Das Rosenkranzfest
(Alte Kopie)

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien

Auf Leinwand, H. 1,60, B. 1,13

La fête du Rosaire
(Copie ancienne)



• Prag, Stift Strahow

The Feast of the Rose-Garlands

Das Rosenkranzfest

Um 1500

La fête du Rosaire

Ant Holz



Sevnoaks, A. W. Miller

The Feast of the Rose-Garlands

Das Rosenkranzfest
(Alte Kopie)

La fête du Rosaire

Nach der Veröffentlichung der Dürer Society



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,91, B. 0,76

Madonna mit dem Zeisig

The Madonna with the Siskin

1506

La vierge au serin

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Rom, Galerie Barberini

Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten

The young Jesus among the Doctors

1506

Le jeune Jésus parmi les docteurs du temple

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Auf Holz, H. 0,65, B. 0,80



Auf Holz

Genova, Städtische Galerie (Palazzo Rosso)

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man

1506



Auf Holz, H. 0,42, B. 0,27

Hampton Court

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man

1506



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,285, B. 0,215

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young Woman

Um 1506

Portrait d'une jeune femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 0,20, B. 0,16

Christus am Kreuz

Christ on the Cross

1506

Le Christ en croix

Nach einer Aufnahme von Franz Hanstaengl, München



- Florenz, Galerie Pitti

Auf Holz, H. 2,11, B. 0,81

Adam



Auf Holz, H. 2,11, B. 0,83

Eva

Alte Kopien der nebenstehenden Bilder

Old Copies of the following Pictures

Copies anciennes des tableaux suivants

Nach Aufnahmen von Franz Hanfstaengl, München



* Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 2,09, B. 0,81

Adam
1507



Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 2,09, B. 0,81

Eva
1507

Nach Aufnahmen von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Wien, Hofmuseum

Bildnis eines Mannes

1507

Portrait of a Man

Auf Holz, H. 0,35, B. 0,29

Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Wien, Hofmuseum

Der Geiz

Rückseite des nebenstehenden Bildes

1507

The Avarice

Back of the annexed Portrait

Auf Holz, H. 0,35, B. 0,29

L'avarice

Revers du tableau ci-contre

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie, Dornach (Elsass)



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Pergament, H. 0,30, B. 0,20

Bildnis eines Mädchens

Portrait of a Girl

1507

Portrait d'une jeune fille

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Prag, Rudolphinum

Auf Holz

Die Madonna mit der Schwertlilie

The Madonna with the Iris

Um 1508

La Vierge à l'iris



Richmond, Sir Frederick Cook

Die Madonna mit der Schwertlilie
The Madonna with the Iris

La Vierge à l'iris

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 0,99, B. 0,87

Marter der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien

The Martyrdom of the ten thousand Christians
under the King Sapor of Persia

1508

Le martyre des dix mille chrétiens sous le roi
Sapor de Perse

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Frankfurt a. M., Städtisches Museum

Aut. Holz, H. 1.85, B. 1.345

Himmelfahrt Mariä

Kopie des verbrannten Originals (1509)

The Assumption of the Virgin
Copy after the Original destroyed by Fire

L'assomption de la Vierge
Copie d'après l'original brûlé



Auf Holz, H. 1,385, B. 0,61

Märtyrertod des hl. Jacobus
The Martyrdom of St. Jacob Le martyre de St-Jacques

Innenflügel
Upper Part



Auf Holz, H. 1,38, B. 0,61

Märtyrertod der hl. Katharina
The Martyrdom of St. Catherine Le martyre de St-Cathérine

Volet intérieur
Partie supérieure

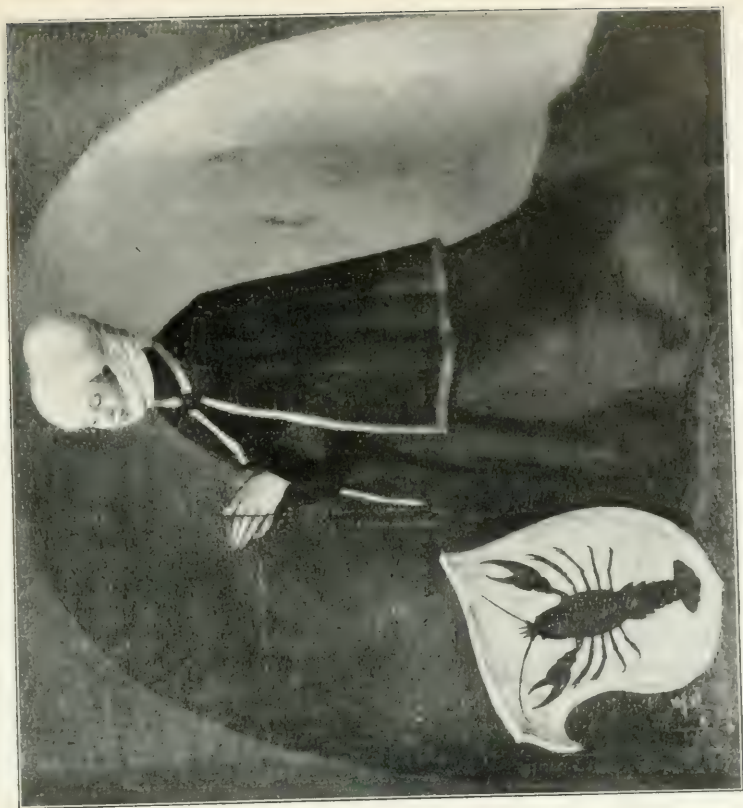
Innenflügel
Oberer Teil
(s. S. 43)



Art Holz. H. 0.53, B. 0.50

Frankfurt a. M., Stadisches Museum

Jacob Heller, der Stifter des Altars
 Jacques Heller, le donateur de l'autel
 Jacob Heller, the Donor of the Altar-piece
 Innenflügel
 Unterer Teil
 Lower Part
 (S. S. 45)



Frankfurt a. M., Stadisches Museum

Art Holz. H. 0.53, B. 0.54

Katharina Heller, die Gattin des Stifters
 Catherine Heller, femme du donateur
 Katharina Heller, the Donor's Wife
 Innenflügel
 Unterer Teil
 Lower Part
 (S. S. 43)



*Frankfurt a. M., Städt. Museum Auf Holz, H. 0,96, B. 0,60

Petrus und Paulus

SS. Peter and Paul

St-Pierre et St-Paul

Exterior Wing
Lower Part

Aussenflügel
Unterer Teil
(s. S. 43)

Volet extérieur
Partie inférieure



*Frankfurt a. M., Städt. Museum Auf Holz, H. 0,965, B. 0,60

S. Thomas von Aquino und S. Christoph

Thomas of Aquino
and S. Christopher

St-Thomas d'Aquin
et St-Christophe

Exterior Wing
Lower Part

Aussenflügel
Unterer Teil
(s. S. 43)

Volet extérieur
Partie inférieure



Frankfurt a. M., Städtisches Museum

Auf Holz, H. 0,2963, B. 0,400

Two Magi
Exterior Wing
Upper Part

Zwei heilige Könige
Aussenflügel
Oberer Teil
(s. S. 43)

Deux saints rois
Volet extérieur
Partie supérieure



* Nürnberg, German Nationalmuseum

Die Dreifaltigkeit

The Trinity
In the Frame designed by Dürer

In dem von Dürer gezeichneten Rahmen

La Sainte Trinité

Dans le cadre dessiné par Dürer

Nach einer Aufnahme von Ferdinand Schmidt, Nürnberg



* Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 1,44, B. 1,31

Die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit
The Adoration of the Trinity 1511 L'adoration de la Sainte Trinité

Nach einer Aufnahme von J. Eowy, Wien.



*Nürnberg, German. Nationalmuseum

Auf Holz, H. 1,90, B. 0,89

Karl der Grosse

Charlemagne

1512

Charlemagne

Nach einer Aufnahme von Friedr. Höfle, Augsburg



* Nurnberg, German Nationalmuseum

Auf Holz, H. 1,89, B. 0,79

Kaiser Sigismund
The Emperor Sigismund 1512 L'empereur Sigismond

Nach einer Aufnahme von Friedr. Hoffe, Augsburg



* Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 0,49, B. 0,37

Maria mit dem Kinde
The Madonna with Child

1512

La Vierge avec l'enfant

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Bremen, Kunsthalle

Auf Holz, H. 0,185, B. 0,175

Salvator mundi

1514



Florenz, Uffizien

Der Apostel Philippus

The Apostle S. Philip

1516

St-Philippe, apôtre

Auf Holz, H. 0,45, B. 0,38

Nach einer Abmalung von D. Anderson, Rom



Florenz, Uffizien

Der Apostel Jacobus

The Apostle S. Jacob

1516

St-Jacques majeur, apôtre

Auf Holz, H. 0,46, B. 0,37

Nach einer Abmalung von D. Anderson, Rom



* Paris, Nationalbibliothek

Knabenkopf
Um 1516

Head of a Boy

Auf Leinwand, H. 0,224, B. 0,193

Tête d'un garçon



* Paris, Nationalbibliothek

Knabenkopf
Um 1516

Head of a Boy

Auf Leinwand, H. 0,230, B. 0,180

Tête d'un garçon



Augsburg, bel. Galerie

Auf Pergament, H. 0,36, B. 0,25

Madonna mit der Nelke

1516

La Vierge à l'œillet

Nach einer Aufnahme von Fr. Holte, Augsburg



Wien, Graf Czernin

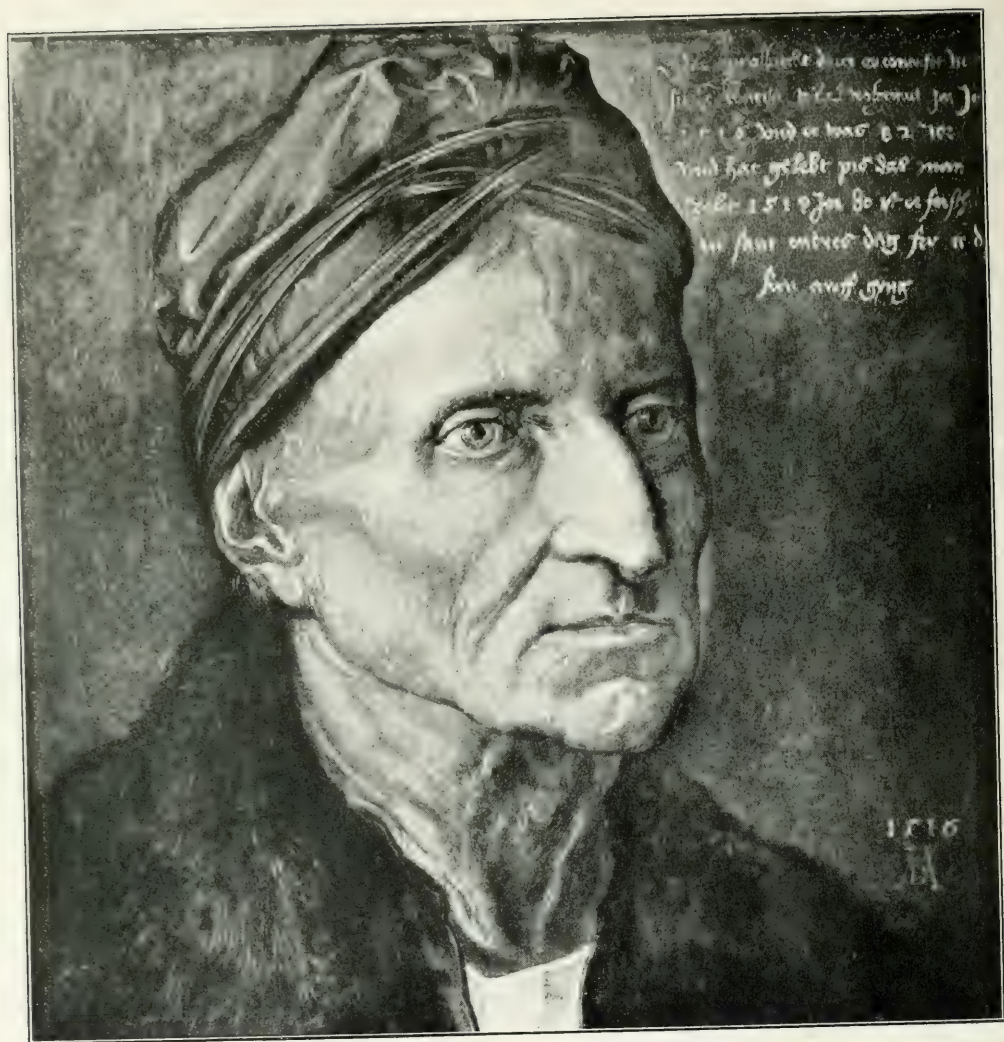
Auf Papier, H. 0,15, B. 0,33

Bildnis eines Mannes

1516

Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von J. Lowy, Wien



— München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,29, B. 0,27

Michael Wolgemut
1516

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,53, B. 0,43

Betende Maria

The Virgin praying

1518

La Vierge en prière

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,66, B. 0,74

Der Selbstmord der Lucretia

The Suicide of Lucretia

1518

Le suicide de Lucrece

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

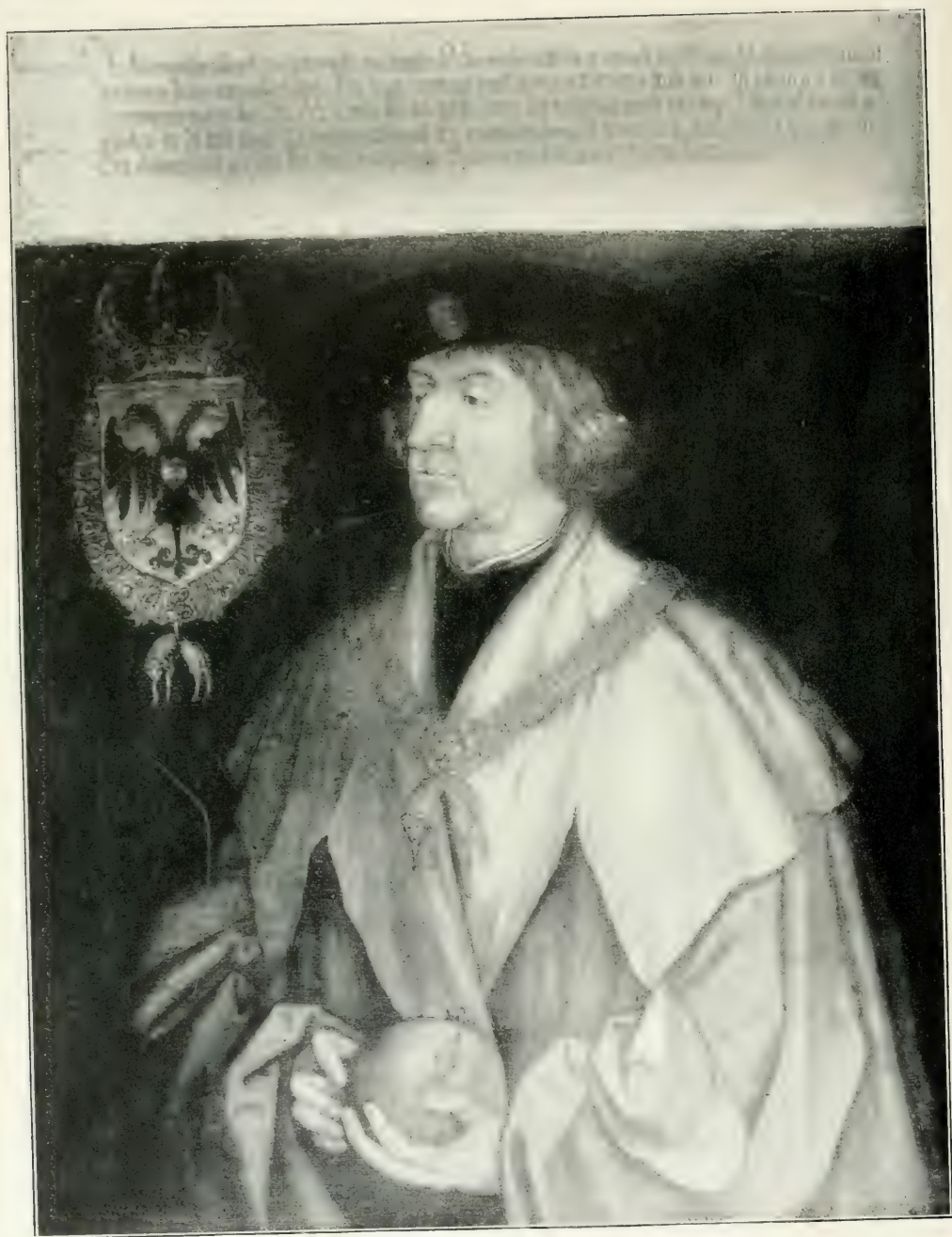


Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 0,73, B. 0,62

Kaiser Maximilian I.
 The Emperor Maximilian I. 1519 L'empereur Maximilien I.

Nach einer Aufnahme von J. Fowv, Wien



*Nürnberg, German. Nationalmuseum

Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,65

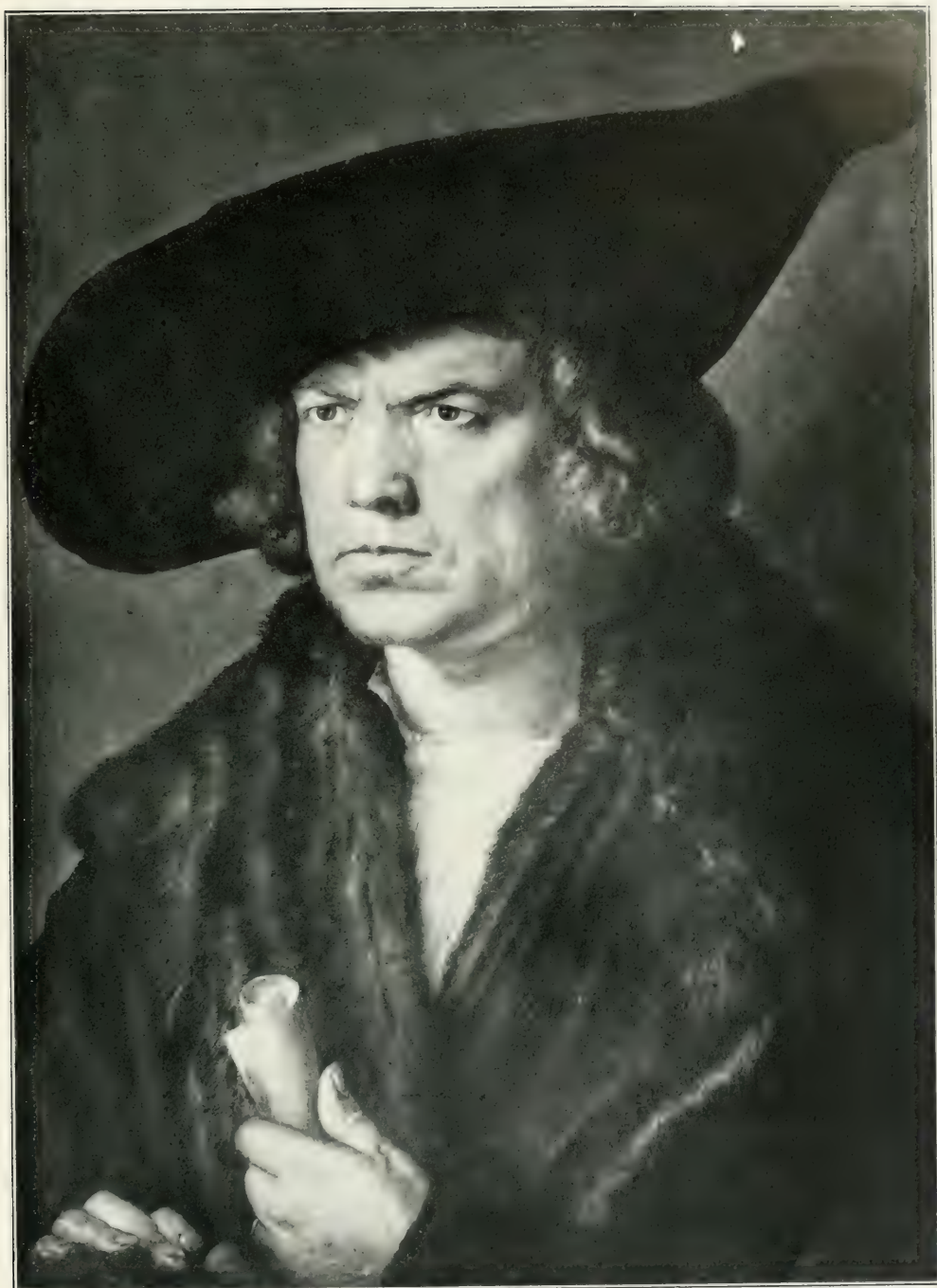
Kaiser Maximilian I.

The Emperor Maximilian I.

1519

L'empereur Maximilien I.

Nach einer Aufnahme von E. Nister, Nürnberg



*Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,50, B. 0,36

Hans Imhoff (?)

1521

Nach einer Aufnahme von Braun, Clement & Cie, Dornach (Elsass)



Lissabon, Nationalmuseum

Auf Holz, H. 0,60, B. 0,48

St. Jerome

Der heilige Hieronymus
1521

Saint-Jérôme



• Boston, Mrs. Gardner-Museum

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man

1521

Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von J. E. Marr, Boston. Copyright 1903



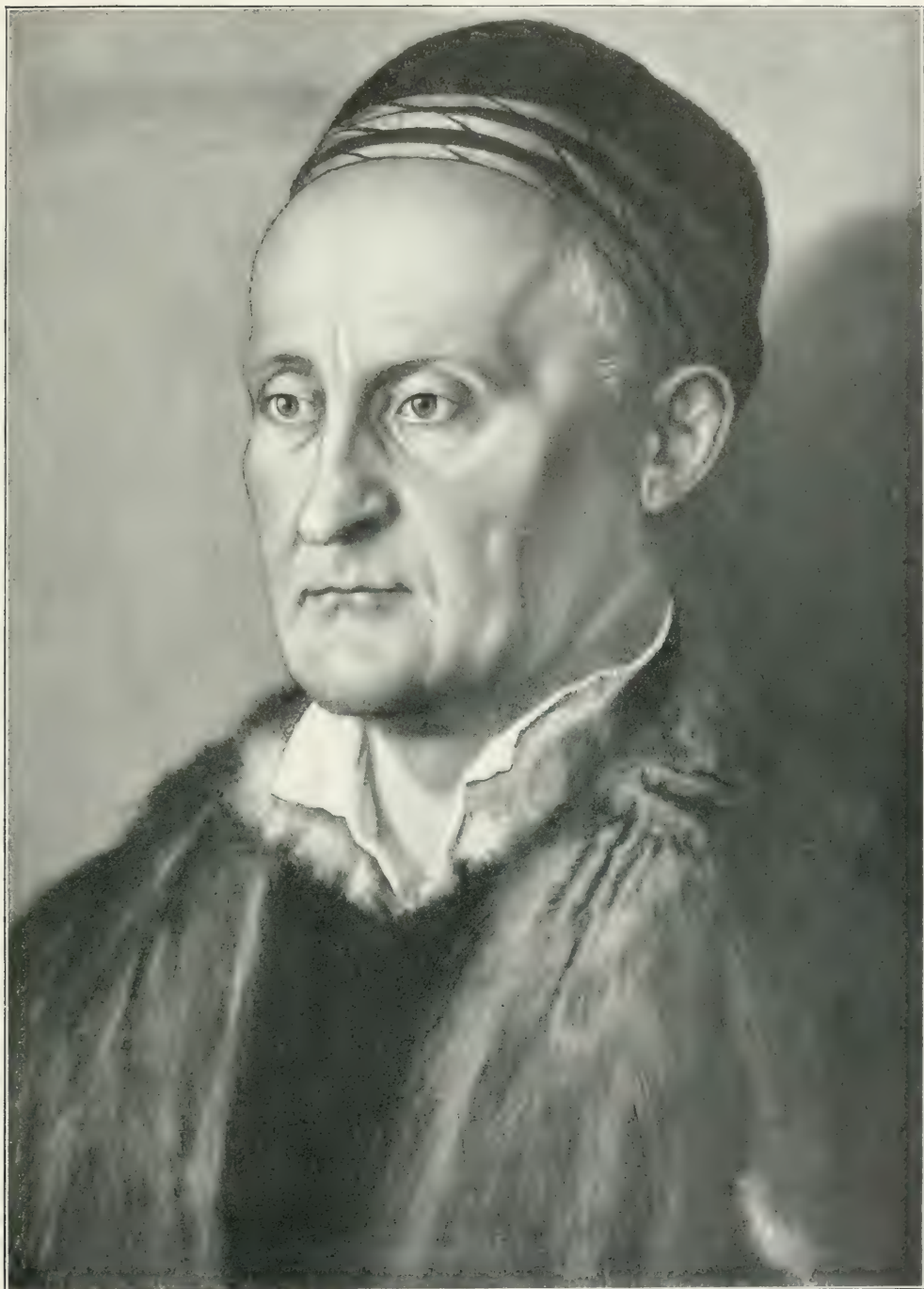
* Ecce homo

1523

After an Engraving in Mezzotinto
by Caspar Dooms
after a lost Original

Nach einem Schabkunstblatt
von Caspar Dooms
nach einem verlorenen Original

Après une gravure en taille noire
par Gaspard Dooms
d'après un original perdu



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,18, B. 0,36

Jacob Muffel
1526

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



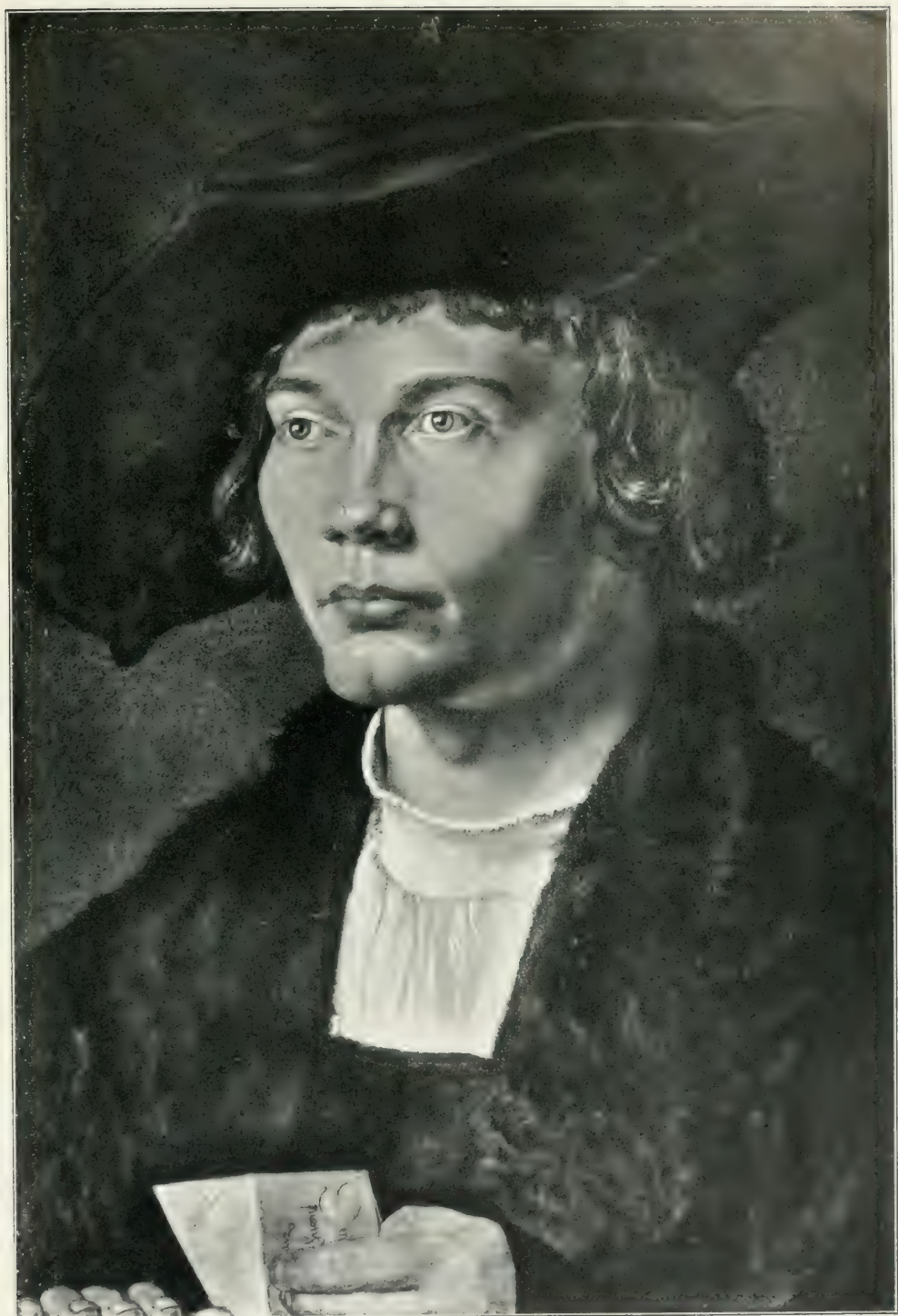
Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 0,37, B. 0,37

Johann Kleberger

1526

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 0,455, B. 0,315

Bernhard van Orley

1521

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Louvre

Bildnis eines Greises

1520

Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

Auf Leinwand, H. 0,40, B. 0,30



München, Alte Pinakothek

Jacob Fugger der Reiche

Um 1520

Jacob Fugger the Rich Jacques Fugger le riche

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Auf Leinwand, H. 0,68, B. 0,52



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,48, B. 0,36

Hieronymus Holzschuher

1526

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Florenz, Uffizien

Auf Holz, H. 0,43, B. 0,32

Madonna with Child

Maria mit dem Kinde
1526

La Vierge avec l'enfant

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* München, Alte Pinakothek

Der Evangelist Johannes und Petrus

St. John the Evangelist
and St. Peter

St-Jean l'évangéliste
et St-Pierre

1526



Ant Holz, je H. 2,04, B. 0,71

Der Apostel Paulus und Marcus

The Apostle Paul and
St. Marc

St-Paul et St-Marc

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek

Der Evangelist Johannes und Petrus
(Ausschnitt)

St. John the Evangelist and St. Peter
(Detail)

St-Jean l'évangéliste et St-Pierre
(Détail)

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



München, Alte Pinakothek

Der Apostel Paulus und Marcus
(Ausschnitt)

The Apostle Paul and St. Marc
(Detail)

St-Paul et St-Marc
(Détail)

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 0,525, B. 0,278

Kopf eines Knaben mit langem Bart

Head of a young Boy
with a long Beard

1527

Tête d'un jeune garçon
à longue barbe

ANHANG

ZWEIFELHAFTE UND SCHUL-BILDER





Gotha, Herzogt. Museum

Kurfürst Johann der Beständige

John the Persevering, Elector
of Saxony

Auf Holz, H. 0,60, B. 0,50



Frankfurt a.M., Stadtsches Museum

Bildnis eines Patriziers

Portrait of a Patrician

Auf Holz, H. 0,60, B. 0,58

Portrait d'un patricien



* Budapest, Museum der bildenden Künste Auf Holz, H. 0.425, B. 0.315
Bildnis eines Mannes **Portrait d'un homme**
 Portrait of a Man
 Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Köln, Waltraf Richartz-Museum Auf Leinwand, H. 0.56, B. 0.46
Madonna mit der Nelke **La Vierge à l'oeillet**
 The Virgin with the Pink



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Ant. Holz, H. 0,63, B. 0,45

Die Beschneidung Christi

The Circumcision

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

H. 0,68, B. 0,46

Die Flucht nach Egypten

The Flight to Egypt

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

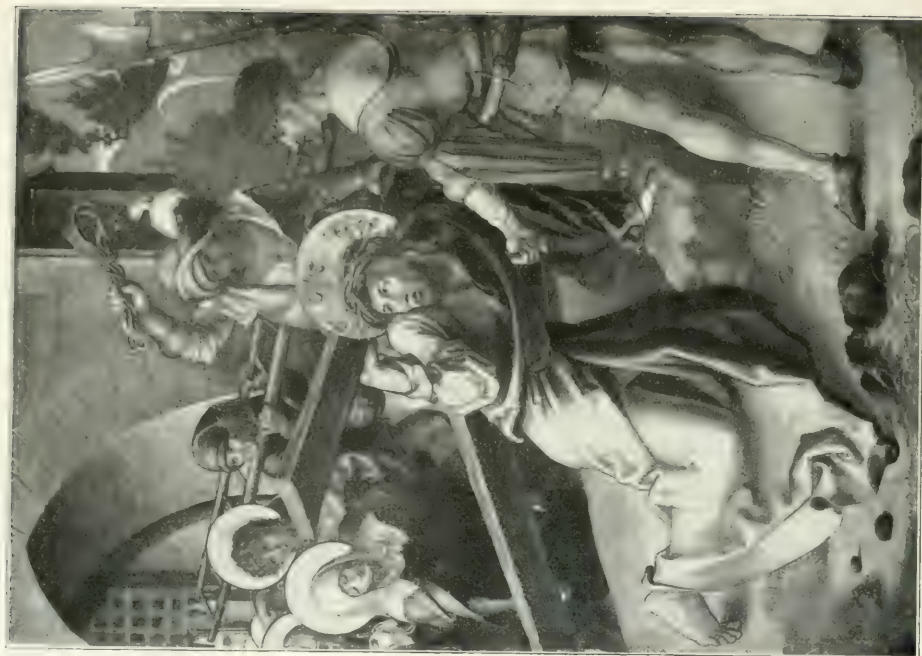
H. 0,625, B. 0,45

Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Young Jesus in the Temple

Le jeune Jésus au temple

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

H. 0,63, B. 0,445

Die Kreuztragung

Christ bearing the Cross

Le portement de la croix

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden



Dresden, Kgl. Gemaldegalerie

H. 0,62, B. 0,465

Die Anheftung am Kreuz

The Crucifixion

Le crucifiement

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachl., Dresden



Dresden, Kgl. Gemaldegalerie

H. 0,63, B. 0,456

Christus am Kreuz

Christ on the Cross

Le Christ en croix

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachl., Dresden



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum
Madonna mit dem Kinde
 1518
 The Virgin with Child
 Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie
Die Beweinung Christi
 H. 0,63, B. 0,16
 The Lamentation over the
 dead Christ
 Le Christ mort pleuré par
 les siens
 Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns, Neuchâ, Dresden



* Ober-St. Veit bei Wien, Erzbischöfl. Palais

The Crucifixion
(Altarpiece)

Die Kreuzigung Christi
1502
(Altarpiece)

Le crucifiement
(Tableau d'autel)



Ober-St. Veit bei Wien, Erzbischöfl. Palais

Die Kreuztragung

Christ bearing
the Cross

Interior Side wings

Le portement
de la croix

1502

Innere Seitenflügel

(s. S. 83)

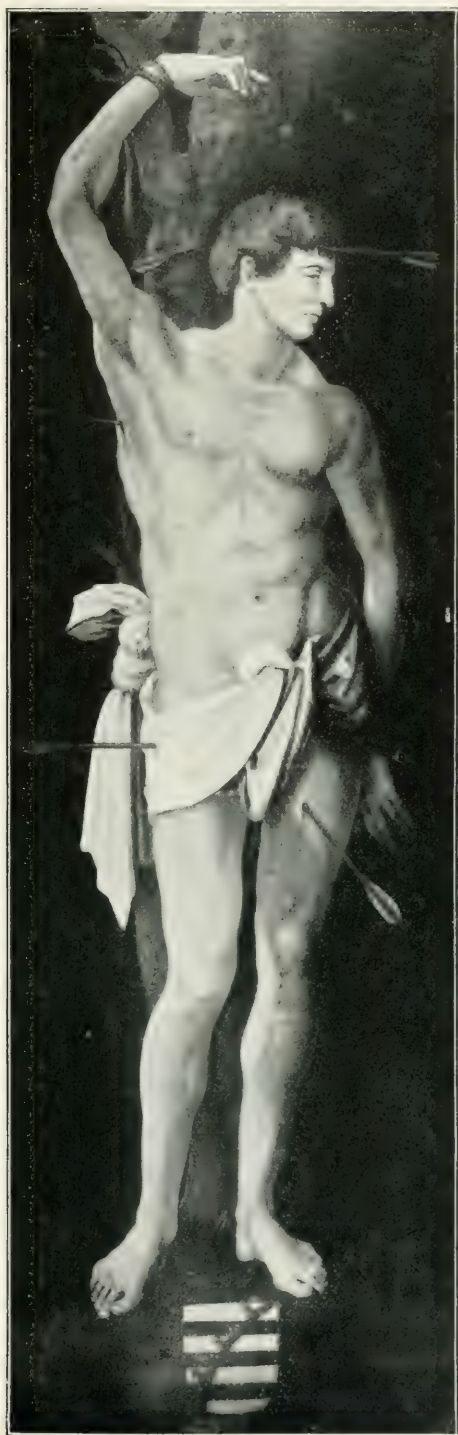


Christus erscheint der Magdalena

Christ appearing to
St. Magdalen

Le Christ apparaissant
à Ste-Madeleine

Volets intérieurs



Ober-St. Veit bei Wien, Erzbischöfl. Palais

Der heilige Sebastian

St. Sebastian

Exterior Side wings

St-Sébastien

1502

St. Roch

Aeussere Seitenflügel

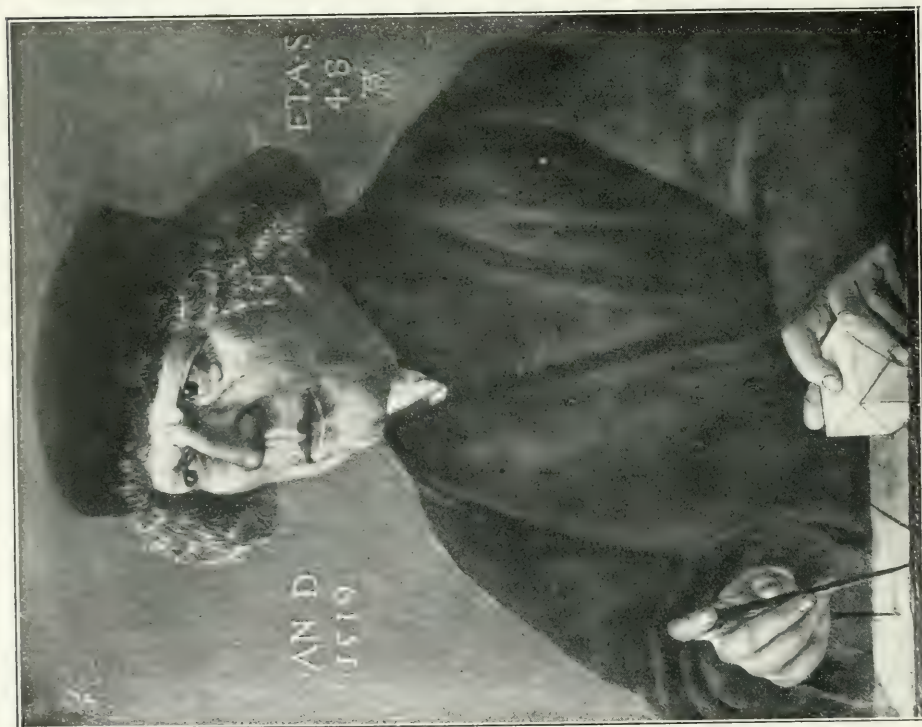
(s. S. 83)



St. Rochus

St-Roch

Volets extérieurs



* Mailand, Graf Borromeo

Bildnis des Joh. Tschertte

Portrait of John Tschertte

1519

Portrait de Jean Tschertte



* Darmstadt, Grossherzog von Hessen

Bildnis eines Jünglings

Portrait of a young Man

Auf Holz, H. 0,46, B. 0,33



* Graz, Steiermärkische Landesgalerie

Auf Holz, H 0,78, B 0,67

The Virgin with Child

Maria mit dem Kinde
1519

La Vierge avec l'enfant



* Richmond, Sir Frederick Cook

Christ bearing the Cross

Die Kreuztragung
1527

Nach der Veröffentlichung der Dürer Society

Le portement de la croix

KUPFERSTICHE





H. 0,240, B. 0,186

Die heilige Familie mit der Heuschrecke

The holy Family with the Dragonfly

Vor 1495

B. 44

La sainte Famille à la sauterelle



H. 0,151, B. 0,139

Der Liebesantrag

Vor 1495

B. 93

The Offer of Love

Les offres d'amour



II. 0.111. B. 0.102

Der Tod
Vor 1495
B. 92

The Death



II. 0.132. B. 0.116

Die sechs Krieger
Vor 1495
B. 88

Les six gens de guerre

Six Warriors



H. 0,248, B. 0,190

Der verlorene Sohn

Vor 1495
B. 28

The prodigal Son

L'enfant prodigue



H. 0,180, B. 0,119

*Die Busse des heiligen Chrysostomus
 The Penance of St. John Chrysostom Vor 1495 La pénitence de St-Chrysostome
 B. 63



H. 0,324, B. 0,228

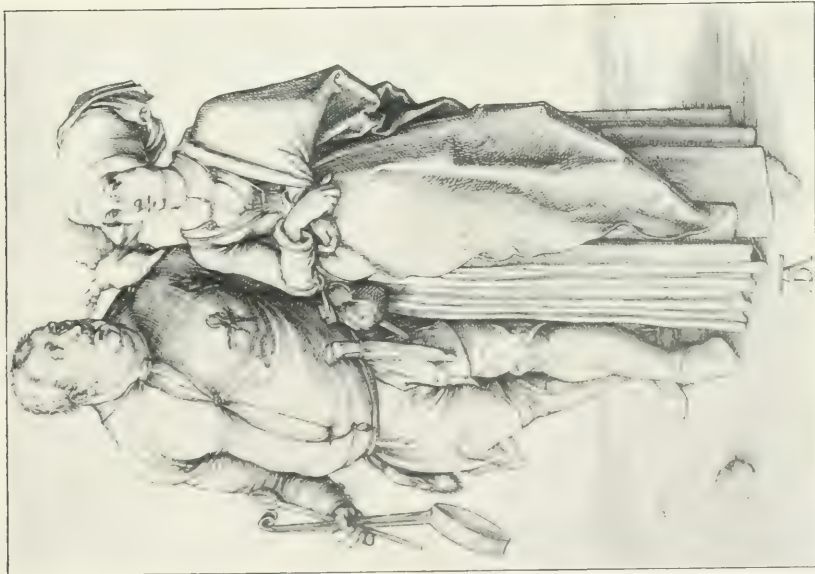
St. Jerome

Der heilige Hieronymus

Vor 1495

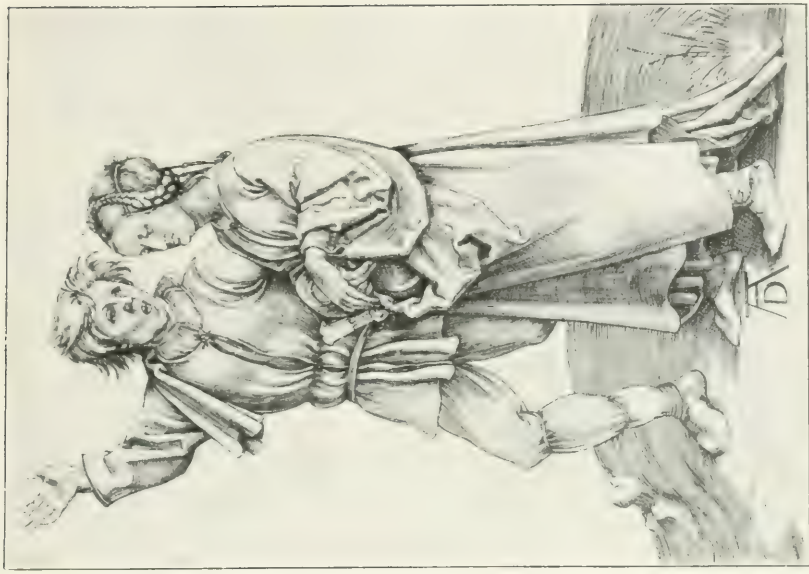
B. 61

St-Jérôme



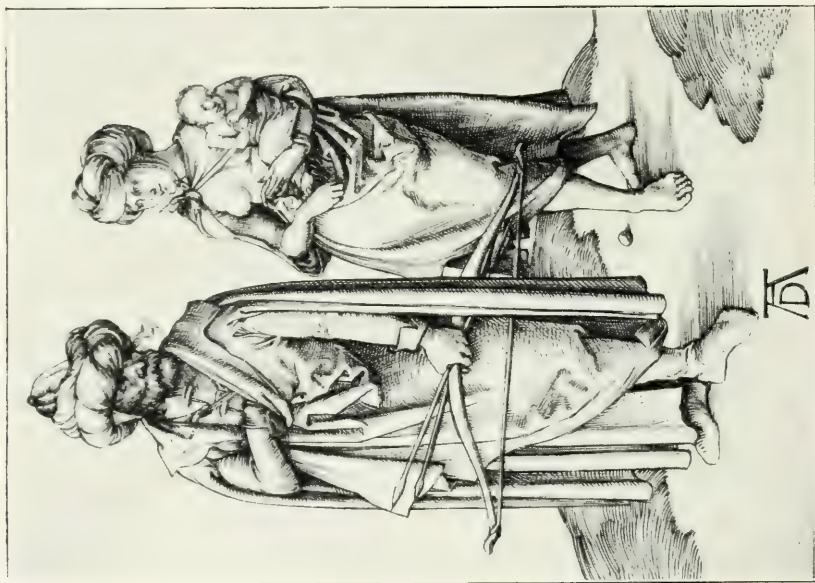
H. 0.111, B. 0.075

Der Koch und seine Frau
The Cook and his Wife Vor 1495 Le cuisinier et sa femme
B. 84



H. 0.100, B. 0.057

Der Bauer und seine Frau
The Peasant and his Wife Vor 1495 Le paysan et sa femme
B. 83



H. 0,108, B. 0,076

Die Türkenfamilie

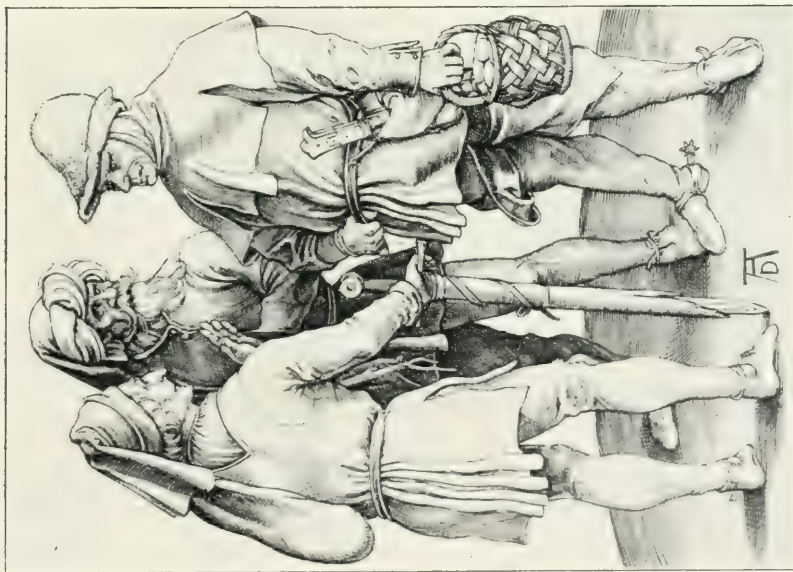
The turkish Family
Vor 1495 L'Oriental et sa femme
B. 85



H. 0,108, B. 0,077

Der Kleine Kurier

The little Courier
Vor 1495 Le petit courier
B. 80



H. 0109, B. 0077

Drei Bauern im Gespräch

Um 1495

Three Peasants in Conversation Trois paysans en conversation

B. 86



H. 0107, B. 0077

Das Fräulein zu Pferde mit dem Landsknecht

Um 1496

The Lady on Horseback La dame à cheval et le
and the Lansquenet lansquenet

B. 82



H. 0,121, B. 0,127

*Die Missgeburt eines Schweins

The Monster of a Pig

Um 1496

Le monstre-porc

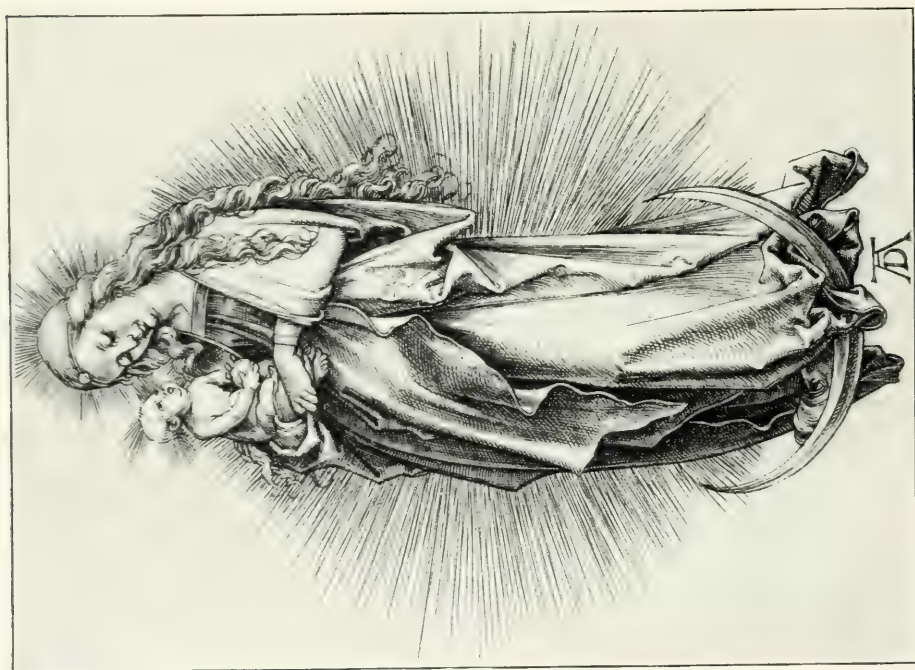
B. 95



H. 0.192, B. 0.120

Der Spaziergang
Um 1495
B. 94

La promenade



H. 0.106, B. 0.070

Maria auf dem Halbmond

La Vierge au croissant

The Virgin on the Crescent

Vor 1495

B. 30



H. 0.120, B. 0.067

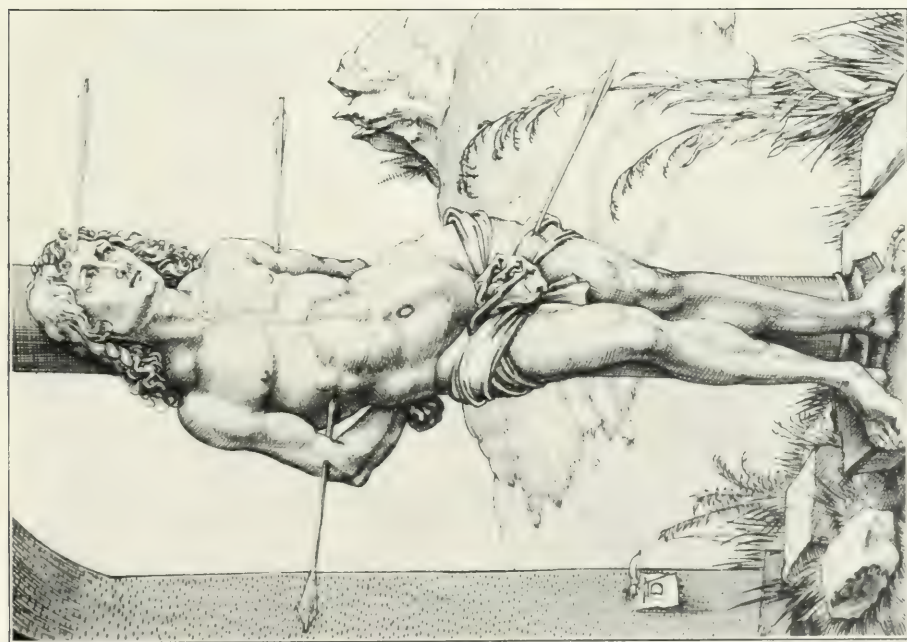
*Das Glück

Vor 1485

La fortune

The Fortune

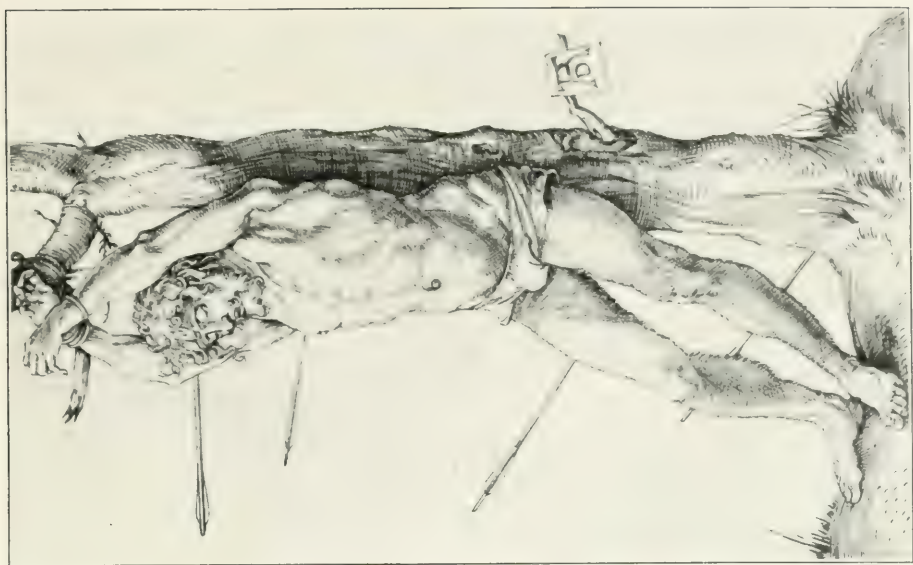
B. 78



H. 0,106, B. 0,075

Der heilige Sebastian an der Säule

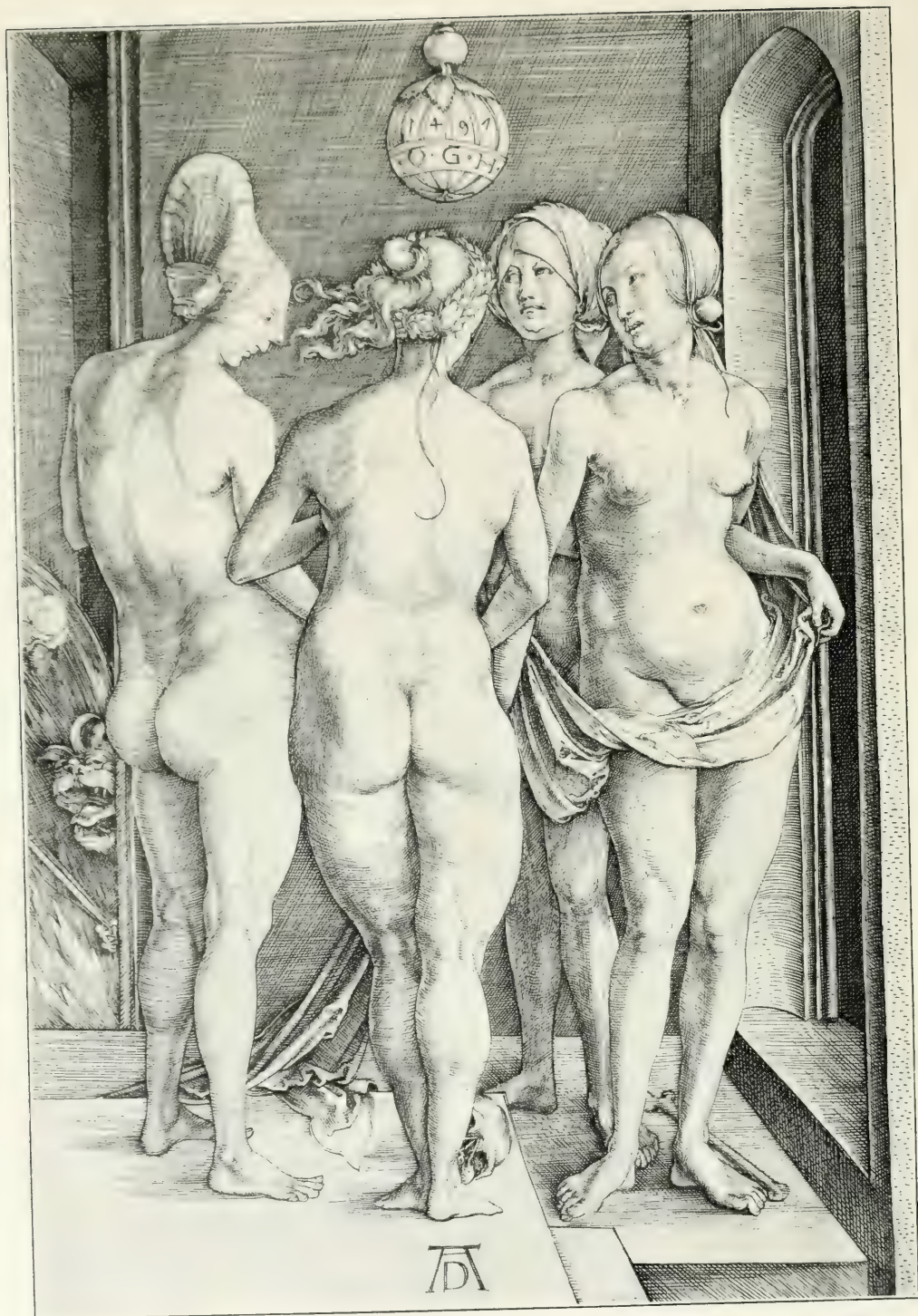
St. Sebastian at the Column Um 1495 B. 56



H. 0,113, B. 0,071

Der heilige Sebastian am Baume

St. Sebastian at the Tree Vor 1497 B. 55



H. 0,190, B. 0,131

* Die vier nackten Frauen

Four naked Women

1497
B. 75

Quatre femmes nues



The Dream

*Der Traum
Um 1497-1498
B. 76

H. 0,188, B. 0,119

Le rêve



H. 0,246, B. 0,187

*Das Meerwunder

Vor 1500
B. 71

The Sea-Monster

Le monstre marin



H. 0,220, B. 0,159

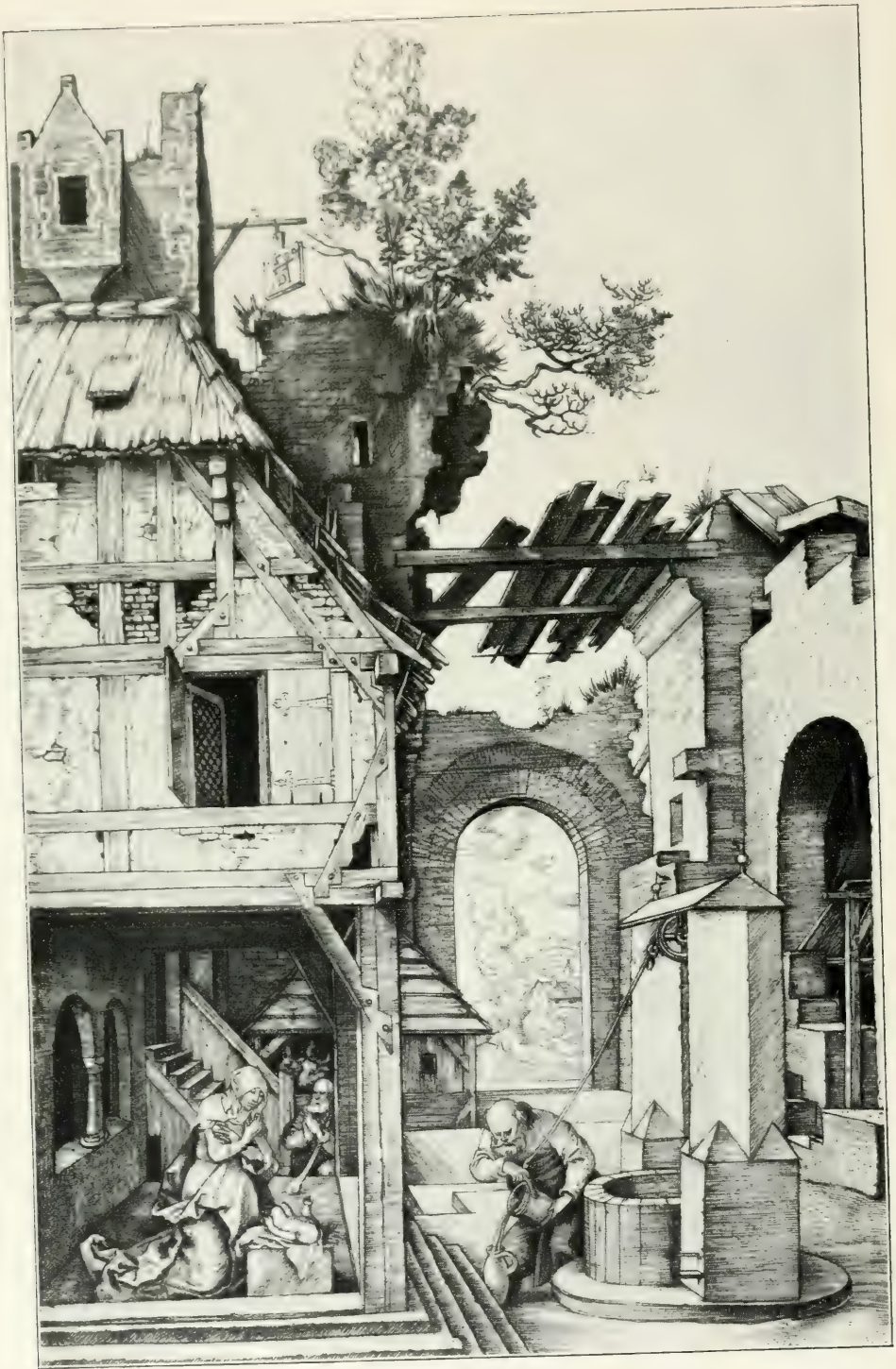
*Das Wappen des Todes

The Coat-of-arms of the Death

1503

B. 101

Les armoiries de la mort



H. 0,183, B. 0,120

Die Geburt Christi

The Nativity of Christ

1504

B. 2

La nativité du Christ



H. 0,252, B. 0,194

Adam und Eva

Adam and Eve

1594

B. 1

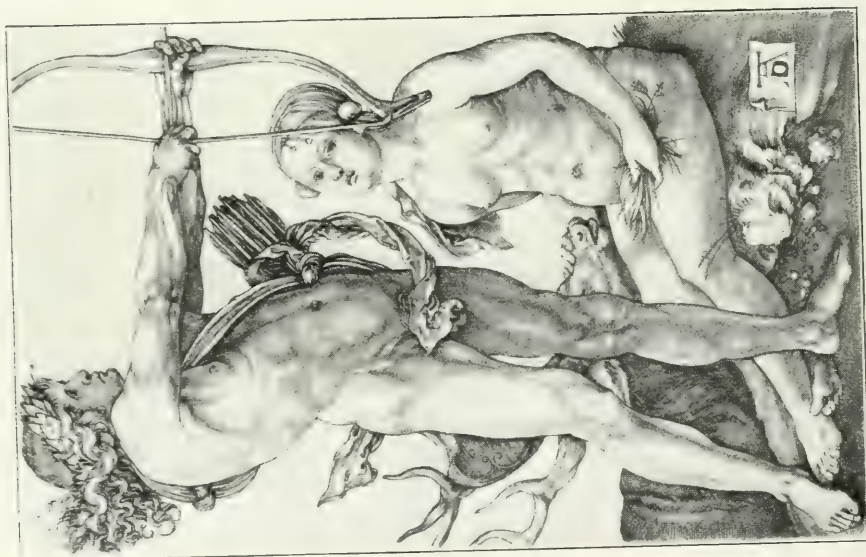
Adam et Eve



H. 0,116, B. 0,071

Die Satyrfamilie

The Family of the Satyr 1505 La famille du satyre
B. 69



H. 0,116, B. 0,073

Apollo und Diana

Apollo and Diana Um 1505 Apollon et Diane
B. 68



H. 0,375, B. 0,259

* Der heilige Eustachius

St. Eustace

Vor 1505

B. 57

St-Eustache



H. 0,165, B. 0,108

Das kleine Pferd

The little Horse

1505

B. 96

Le petit cheval



H. 0,167, B. 0,119

Das grosse Pferd

The great Horse

1505

B. 97

Le grand cheval



H. 0,191, B. 0,124

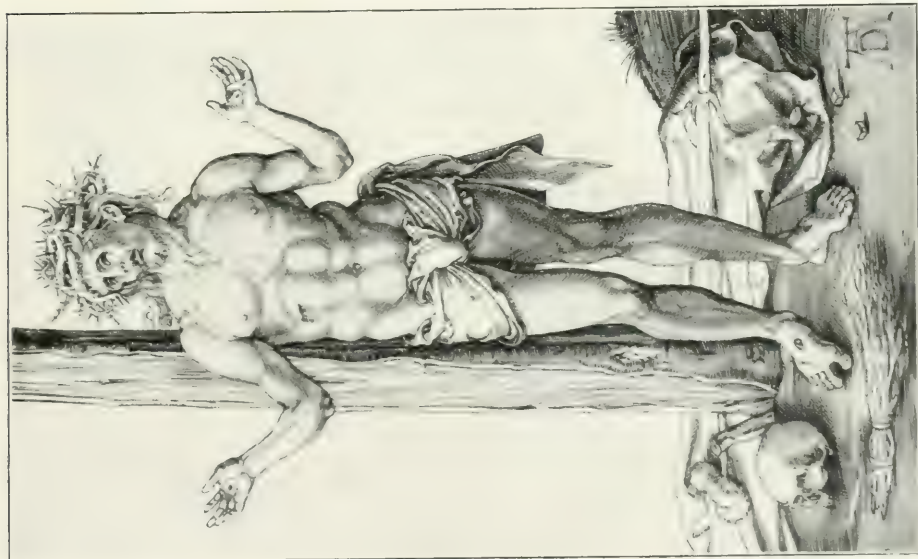
* Maria mit dem Affen

The Virgin with the Monkey

Vor 1506

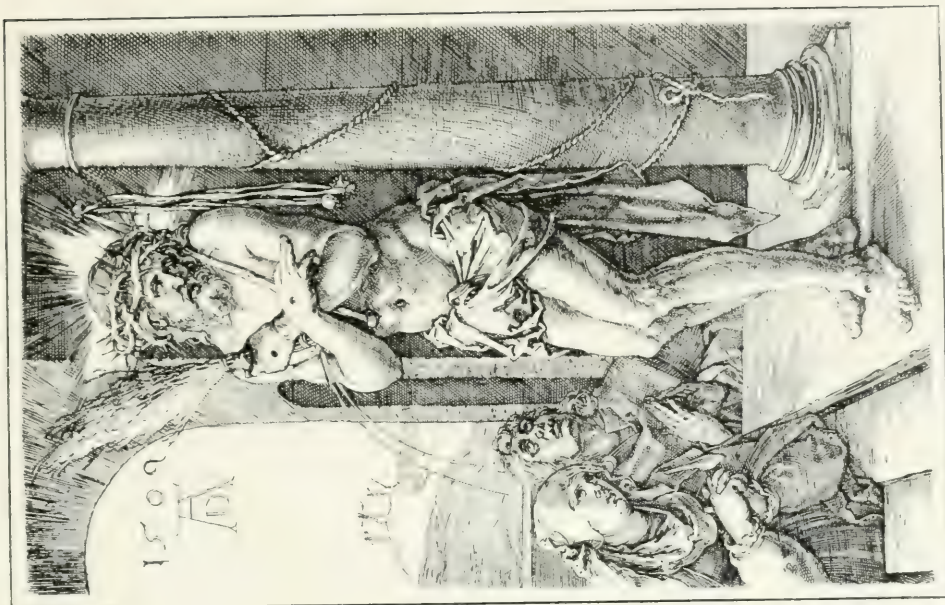
B. 42

La Vierge au singe



H. 0,115, B. 0,070

Der Schmerzensmann mit den ausgebreiteten Armen
 The Man of Sorrows with
 Um 1507 L'homme de douleurs aux
 bras tendus
 B. 29



H. 0,116, B. 0,073

* Der Schmerzensmann
 The Man of Sorrows
 1509 L'homme de douleurs
 B. 3



H. 0,115, B. 0,071

Christus am Oelberg

The Agony in Garden 1508 Le Christ au mont des oliviers
B. 4



H. 0,118, B. 0,075

Gefangennahme Christi

Christ taken by the Jews 1508 L'arrestation du Christ
B. 5



H. 6,17, B. 6074

Christus vor Kaiphas

Christ before Caiaphas

1512 Le Christ devant Caïphe

B. 6



H. 6,18, B. 6175

Christus vor Pilatus

Christ before Pilate

1512 Le Christ devant Pilate

B. 7



H. 0,118 B. 0,074

Die Geißelung

La flagellation

1512
B. 8

The Flagellation



H. 0,118 B. 0,074

Die Dornenkrönung

Christ crowned with Thorns 1512 Le couronnement d'épines
B. 9

The little Passion Die kleine Passion La petite passion



H. 0.117, B. 0.075

Die Schaustellung

Christ before the People 1512 Le Christ devant le peuple
B. 10

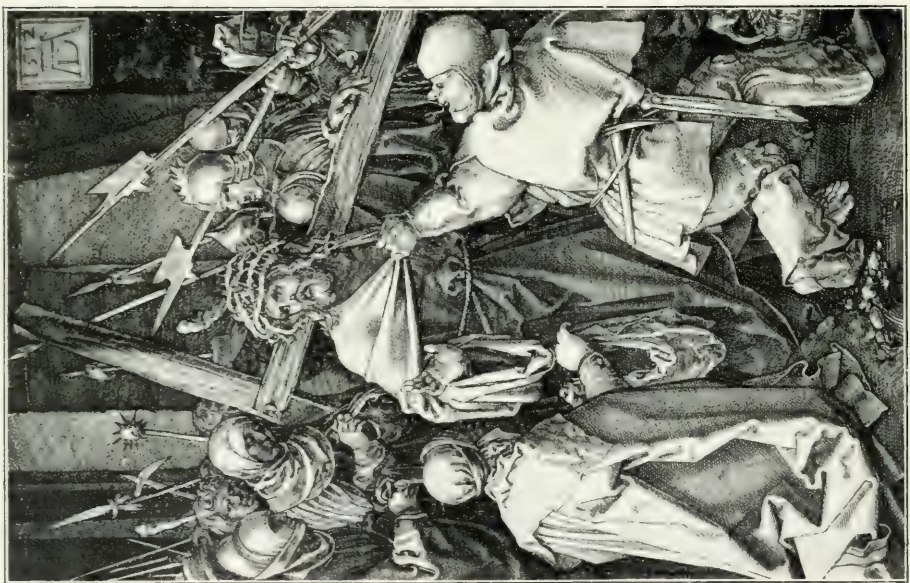
The little Passion Die kleine Passion La petite passion



H. 0.117, B. 0.075

Pilatus' Handwaschung

Pilate washing his Hands 1512 Pilate se lavant les mains
B. 11



H. 0,117, B. 0,074

Die Kreuztragung

Christ bearing the Cross 1512 Le portement de la croix
B. 12

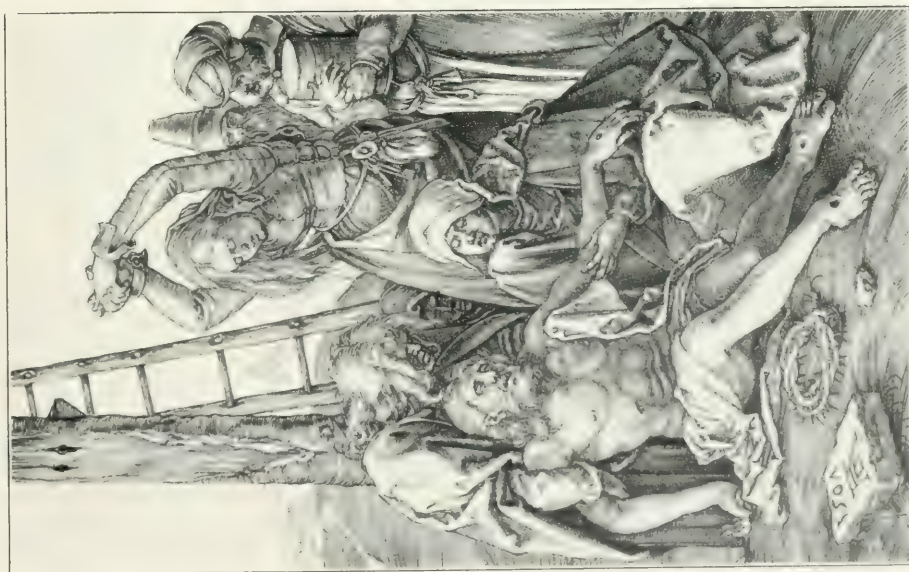


H. 0,118, B. 0,074

Christus am Kreuz

Christ on the Cross 1511 Le Christ en croix
B. 13

The little Passion Die kleine Passion La petite passion



H. 0,115, B. 0,071

Die Kreuzabnahme

The Descent from the Cross 1507 La descente de la croix
B. 14

The little Passion Die kleine Passion La petite passion



H. 0,117, B. 0,074

Die Grablegung

The Entombment 1512 La mise au tombeau
B. 15



H. 0,117, B. 0,075

Christus in der Vorthölle

Christ in Limbo 1512 Le Christ dans les limbes
B. 16



H. 0,119, B. 0,075

Die Auferstehung

The Resurrection 1512 La résurrection
B. 17



H. 0,118, B. 0,074

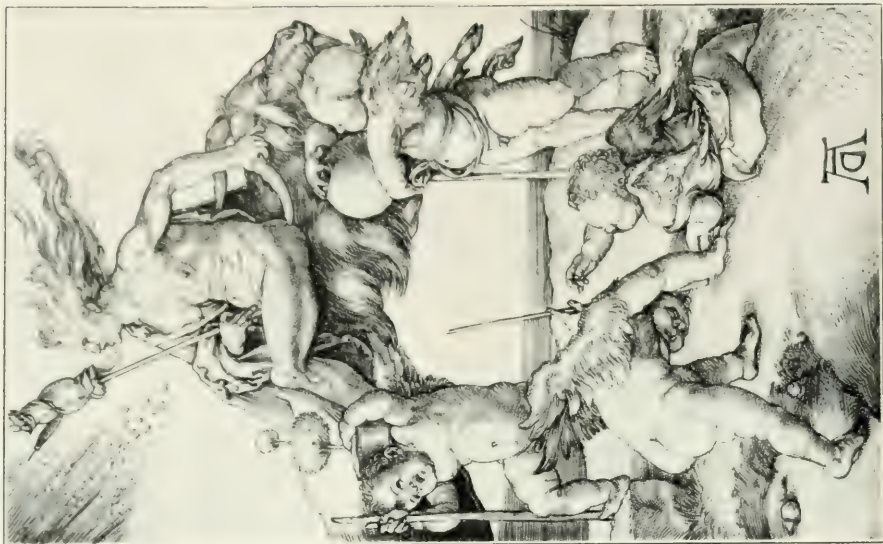
*Petrus und Johannes heilen den Lahmen
 St. Peter and St. John healing the Lame 1513 Sts-Pierre et Jean guérissant le boiteux
 B. 18



H. 0,114, B. 0,071

Drei Genien mit Helm und Schild

Three Genii with Helmet
and Shield
Trois génies avec une casque
et un écusson
Um 1507
B. 66



H. 0,117, B. 0,071

Die Hexe

Um 1507
B. 67

The Witch

La sorcière



H. 0,133, B. 0,098

* Christus am Kreuz

1498

Le Christ en croix

B. 21



H. 0,118, B. 0,075

Maria mit Sternenkron

1508

The Virgin with Crown
of Stars

B. 31



H. 0,112, B. 0,071

Der heilige Georg zu Fuss

St. George on Foot Um 1508 St-Georges à pied
B. 53



H. 0,110, B. 0,086

Der heilige Georg zu Pferde

St. George on Horseback 1508 St-Georges à cheval
B. 54



H. 0,208, B. 0,185

St. Jerome

*Der heilige Hieronymus

1512

B. 59

St-Jérôme



H. 0,216, B. 0,190

The Holy Family

*Die heilige Familie

Um 1512
B. 34

La sainte famille



H. 0,187, B. 0,122

Das Löwenwappen mit dem Hahn

The Coat of Arms with the Cock

Um 1512
B. 100

Les armoiries au coq



H. 0,117, B. 0,075

Der Schmerzensmann

The Man of Sorrows

1512

L'homme de douleurs

B. 21



H. 0,250, B. 0,190

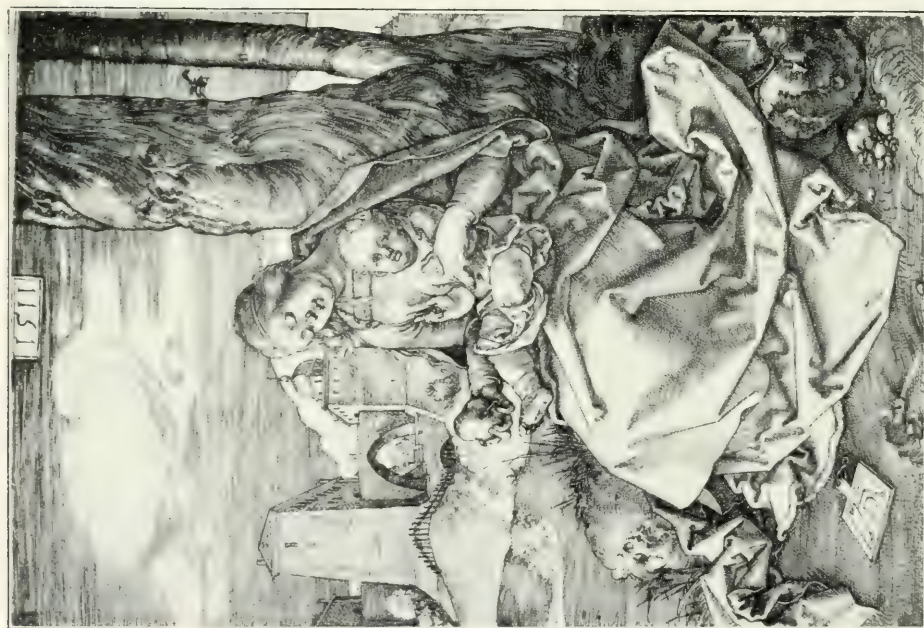
*Ritter, Tod und Teufel

The Knight, Death and the Devil

1513

Le chevalier, la mort et le diable

B. 98



H. 0,158, B. 0,106

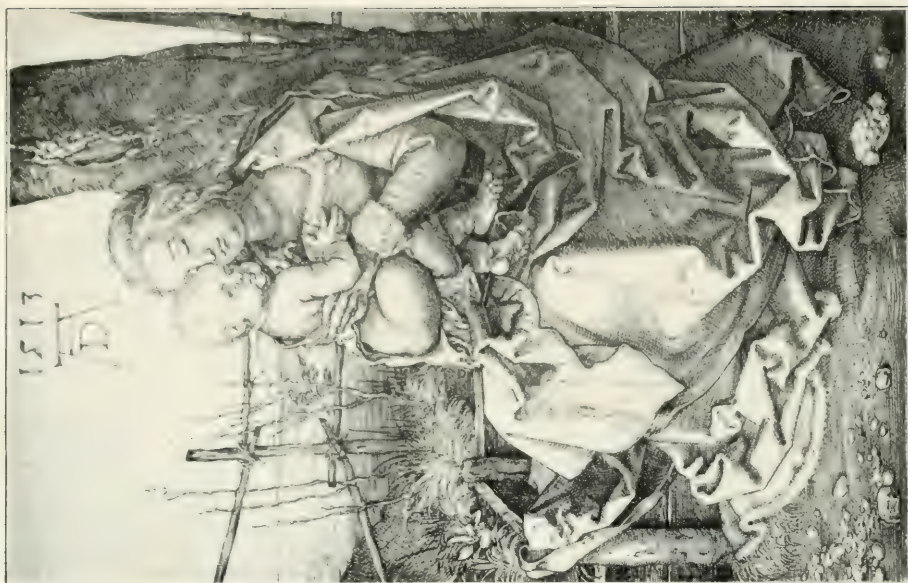
Maria mit der Birne

1511

La Vierge à la poire

B. 41

The Virgin with the Pear



H. 0,118, B. 0,075

Maria am Baume

1513

La Vierge à l'arbre

B. 35

The Virgin sitting by the Tree



H. 0,074, B. 0,049

*Die hl. Veronika mit dem Schweisstuch

St. Veronica with
the Sudarium

1510

Ste-Véronique
avec le suaire

B. 64



H. 0,102, B. 0,140

*Das Schweisstuch mit zwei Engeln

The Sudarium displayed by two Angels

1513

Le suaire porté par deux anges

B. 25



H. 0,247, B. 0,188

* Hieronymus in der Zelle

St. Jerome in his Study

1514

B. 60

St-Jérôme dans sa cellule

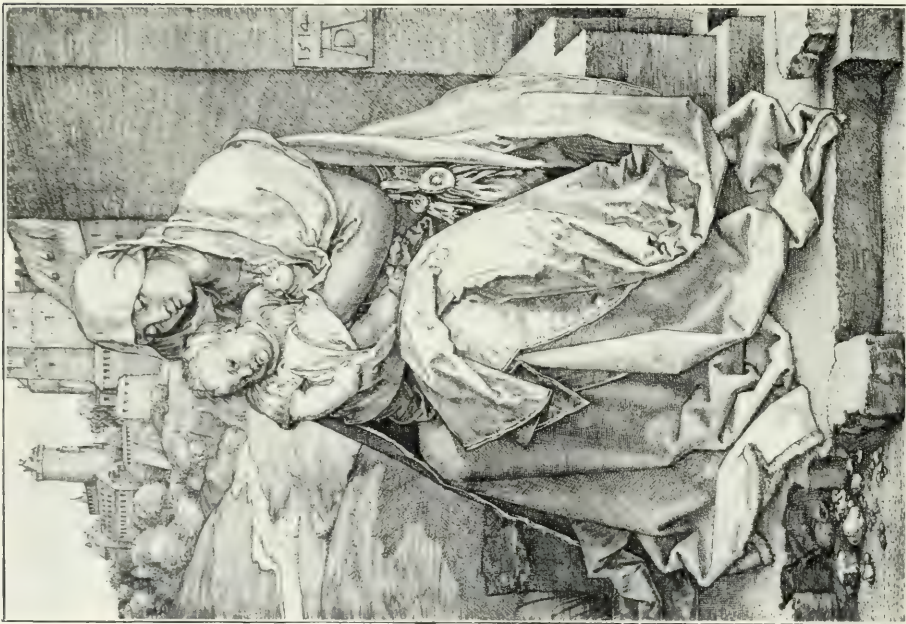


H 0,239, B 0,168

Melancholy

*Die 1^{re} folie

La mélancolie



H. 0.119, B. 0.101

Maria an der Mauer
The Virgin sitting by a Wall 1514
La Vierge à la muraille
B. 40



H. 0.118, B. 0.076

Maria auf dem Halbmond
The Virgin on the Crescent 1514
La Vierge au croissant
B. 33



U. 0.115, B. 0.075

Der Apostel Thomas

The Apostle Thomas

1514

L'apôtre Thomas

B. 48



U. 0.119, B. 0.075

Der Apostel Paulus

The Apostle Paul

1514

L'apôtre Paul

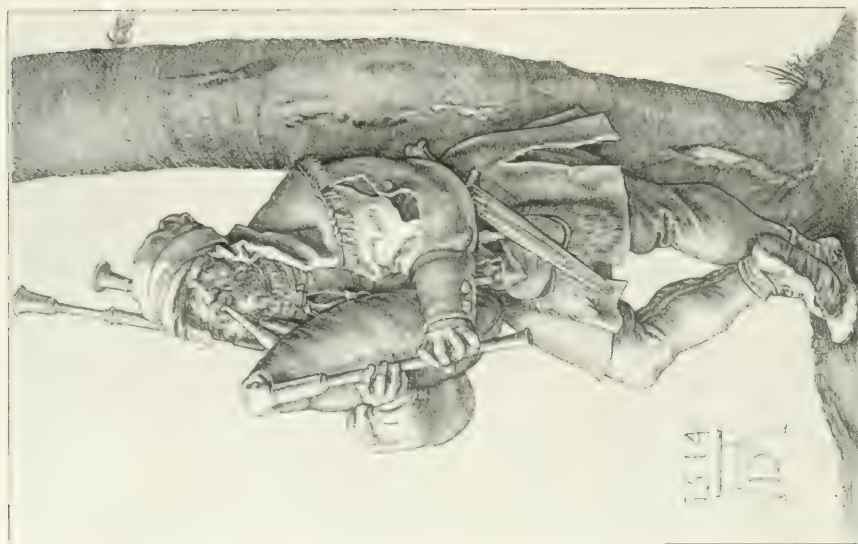
B. 50



H. 0.118, B. 0.075

Das tanzende Bauernpaar

Dancing Peasants 1514 Les paysans dansants
B. 90



H. 0.105, B. 0.074

Der Sackpfeifer

The Bagpiper 1514 Le corne-muse
B. 91



11.0.221. B. 0.156

The Agony in the Garden

Christus am Oelberg

1515

B. 19

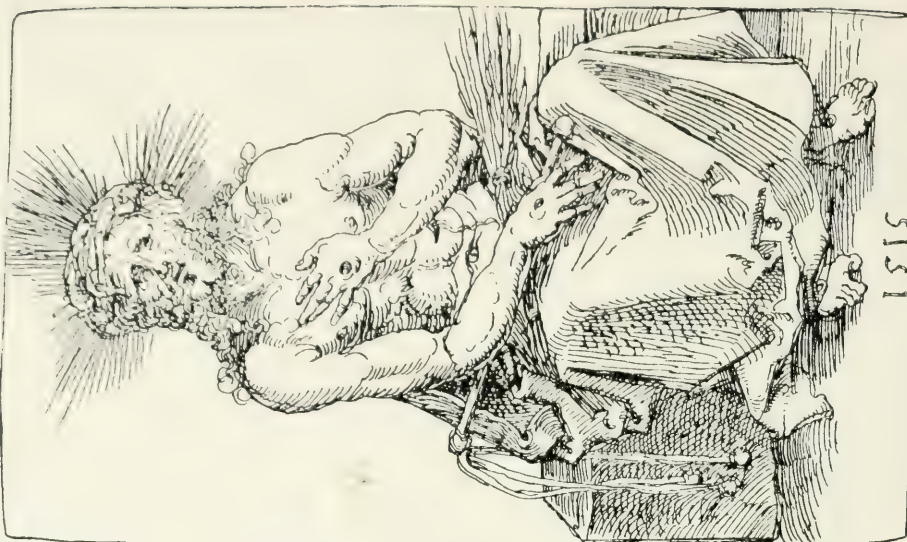
Le Christ au mont d'Oliviers



H. 0,118, B. 0,074

Maria mit der Sternenkronen

The Virgin with Crown 1516 La Vierge à la couronne
of Stars B. 32 d'étoiles



H. 0,112, B. 0,065

Der Schmerzensmann

The Man of Sorrows 1515 L'homme de douleurs
B. 22



H. 0.185. B. 0.134

*Das Schweisstuch von einem Engel gehalten

The Sudarium displayed by an Angel

1516
B. 26

Le suaire déployé par un ange



*Die Entführung auf dem Einhorn

The Abduction on the Reem

1516

B. 72

L'enlèvement sur la licorne

H. 0,308, B. 0,213



H 0185, B 0135

*Der Verzweifelte

The Man in Despair

Um 1516

B. 70

■ Le désespéré



*Die Kanone
1518
B. 99

Le canon

H. 0.217, B. 0.322

The Cannon



Durchm. 0,037

* Das kleine Christkreuz
(Schwertgeriffplatte)

Um 1518

The small Crucifixion Le petit crucifix
B. 23



Durchm. 0,029

* Der heilige Hieronymus
St. Jérôme

St. Jerome

B. 02



Durchm. 0,035

* Das Parisurteil

The Judgment of Paris Le jugement de Paris
B. 65



H. 0,116, B. 0,073

Die Marktbauern

Peasants at Market

1519

B. 89

Paysans au marché



11. 0.148, B. 0.100

Maria von zwei Engeln gekrönt

The Virgin crowned by two Angels 1518 La Vierge couronnée par deux anges

B. 39



11. 0.115, B. 0.073

Die säugende Maria

The Virgin nursing the Child 1519 La Vierge nourrissant l'enfant

B. 36



H. 0,096, B. 0,143

St. Anthony

*Der heilige Antonius

1519

B. 58

St-Antoine



H. 0,148, B. 0,097

*Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz
 (Der kleine Kardinal)

Albrecht of Brandenburg, Archbishop
 of Mainz

1519

Albert de Brandebourg, archevêque
 de Mayence

B. 102



H. 0,139, B. 0,100

Maria von einem Engel gekrönt

The Virgin crowned by an Angel 1520 La Vierge couronnée par un ange
B. 37



H. 0,144, B. 0,097

Maria mit dem Wickelkinde

The Virgin with the Child 1520 La Vierge avec l'enfant au
swaddled B. 38 maillet



Der heilige Christoph
St. Christopher 1521 B. 51

H. 0.117, B. 0.075



Der heilige Christoph und der Einsteidler
St. Christopher and the Hermit 1521 B. 52

H. 0.119, B. 0.063



H. 0,122, B. 0,076

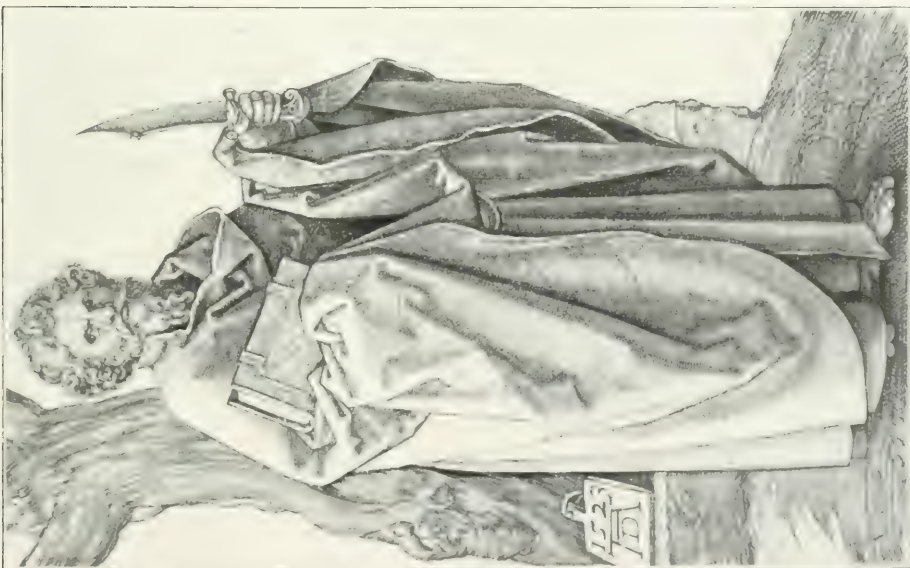
*Der Apostel Philippus

The Apostle Philip

1526

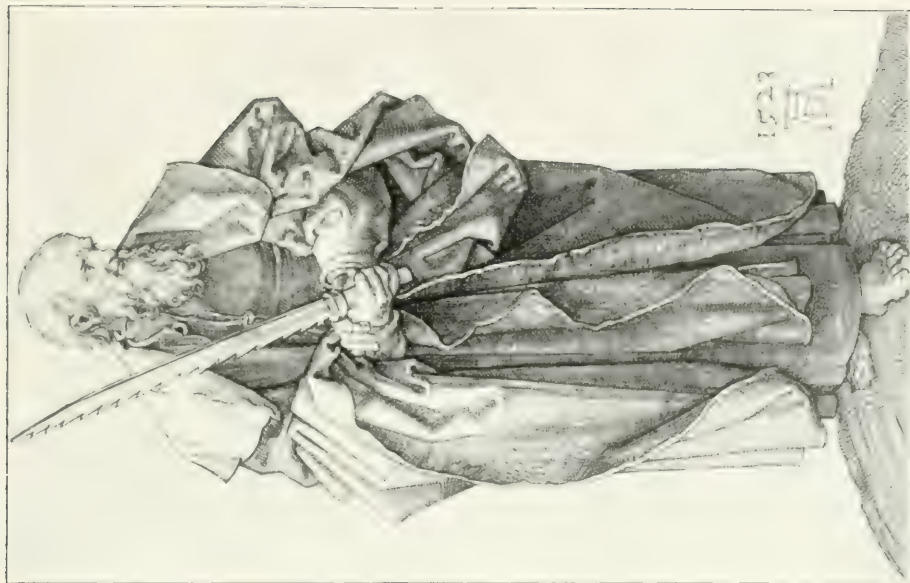
L'apôtre Philippe

B. 46



H. 6/122, B. 0056

Der Apostel Bartholomäus
The Apostle Bartholomew 1523
B. 47



H. 6/125, B. 0055

Der Apostel Simon
The Apostle Simon 1523
B. 49



H. 0,174, B. 0,120

*Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz
(Der grosse Kardinal)


Albrecht of Brandenburg, Archbishop of Mainz 1523 Albert de Brandebourg, archevêque de Mayence
B. 103



H. 0.188. B. 0.122

Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen
 Frederic the Wise, Elector of Saxony 1524 Frédéric le Sage, électeur de Saxe
 B. 104



BILIBALDI · PIRKEYMHERI · EFFIGIES
 · AETATIS · SVAE · ANNO · L · III ·
 VIVITVR · INGENIO · CAETERA · MORTIS ·
 · ERVNT ·
 · M · D · XX · IV · 

Wilibald Pirckheimer

1524

B. 106

H. 0,181, B. 0,115

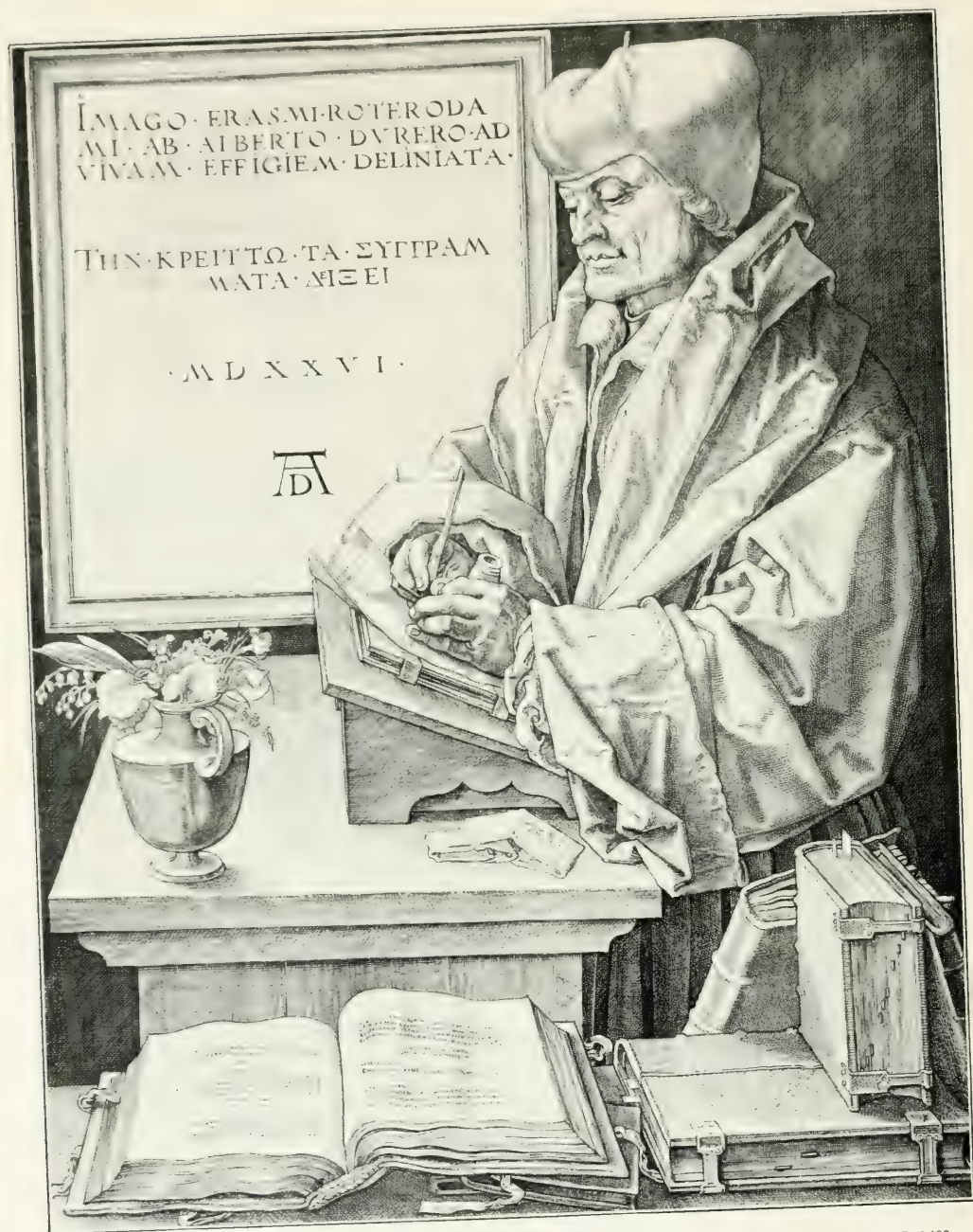


Philipp Melanchthon

1526

B. 105

H. 0,174, B. 0,127



H. 0,249, B. 0,193

Erasmus von Rotterdam

1526

B. 107

HOLZSCHNITTE





H. 0,163, B. 0,115

* Der heilige Hieronymus

St. Jerome

1492

St-Jérôme



H. 0,391, B. 0,280

The Bathing-house

Die Badstube
Um 1496
B. 128

Le bain



H. 0,393, B. 0,283

Die Marter der heiligen Katharina
The Martyrdom of St. Catherine
Um 1497
B. 120
Le martyre de Ste-Catherine



Samson killing the Lion

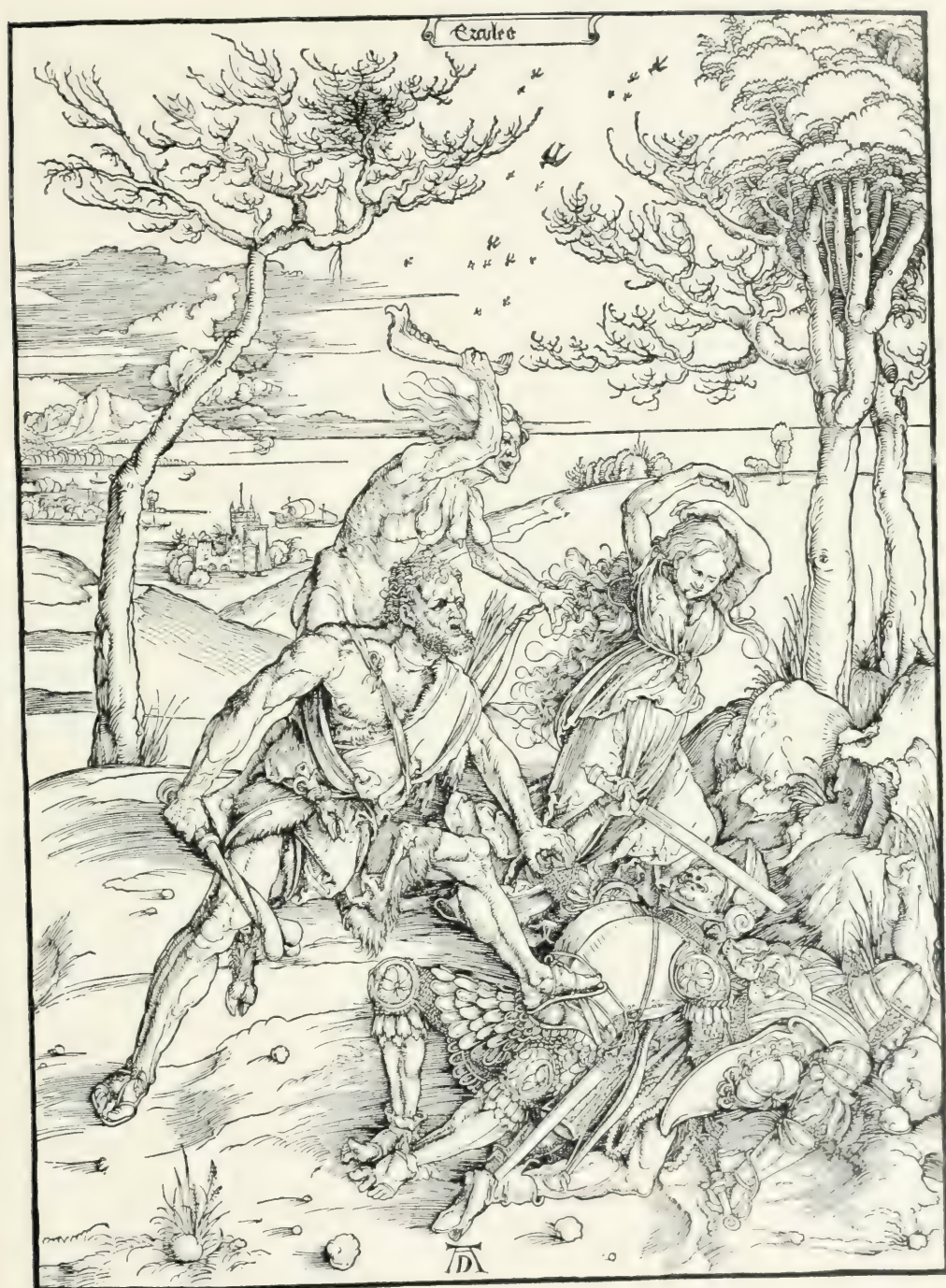
Simson den Löwen bezwingend

Um 1407

B. 2

H. 0,382, B. 0,277

Samson tuant le lion



H. 0,395, B. 0,285

The Fighters

* Die Kämpfenden
(„Ercules“)
Um 1497
B. 127

Le combat



H. 0,386, B. 0,280

Der Ritter mit dem Landsknecht

The Knight and the Lansquenet

Um 1497

B. 131

Le chevalier et le lansquenet



H. 0,390, B. 0,280

Die heilige Familie mit den drei Hasen

The holy Family with the three Hares

Um 1497

La sainte famille aux trois lièvres

B. 192

Die Apokalypse in Figuren



H. (ohne Schrift) 0,185, B. 0,184

*Die Offenbarung Johannis

The Apocalypse
Title-page

1511
Titelblatt
B. 60

L'apocalypse de St-Jean
Titre



H. 0,392, B. 0,283

Die Marter des Evangelisten Johannes

The Martyrdom of St. John the Evangelist

1498

B. 61

Le martyre de St-Jean l'évangéliste



H. 0,395, B. 0,284

Johannes die sieben Leuchter erblickend

St. John and the seven Chandeliers

1498

B. 62

St-Jean apercevant les sept chandeliers



H. 0.593, B. 0281

Johannes erhält die Weisung gen Himmel

St. John ascending to the Heaven

1498

B. 63

St-John ascendant au ciel



H. 0,394, B. 0,281

Die vier Reiter

1498

B. 64

The four Riders

Les quatre cavaliers



The Opening of the sixth Seal

Eröffnung des sechsten Siegels

H. 0,394, B. 0,283

1498

B. 65

L'ouverture du sixième sceau



H. 0,395, B. 0,282

Vier Engel, die Winde aufhaltend

Four Angels, staying the Winds

1498

B. 66

Les quatre anges, arrêtant les vents



Lobgesang der Auserwählten im Himmel

The Hymn of the Chosen

1498

B. 67

Le cantique des élus au ciel

H. 0,392, B. 0,282



H. 0,393, B. 0,281

Die sieben Posaunenengel

The seven Angels sounding the Trombone

1498

B. 68

Les sept anges jouant du trombone



The Battle of Angels

Der Engelkampf

1498

B. 69

H. 0.391, B. 0.283

Le combat des anges



Johannes das Buch verschlingend

St. John devouring the Book

1398

B. 70

St-Jean dévorant le livre

H. 0,391, B. 0,284



Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache

H. 0,392, B. 0,279

The Wife of Sun and the Dragon with seven Heads 1498

La femme de soleil et le dragon aux sept têtes

B. 71



Michaels Kampf mit dem Drachen

St. Michael throwing the Dragon

1498

B. 72

St-Michel terrassant le dragon

H. 0,394, B. 0,283



Das Tier mit den Lammshörnern

H. 0,391, B. 0,281

The Beast with the Horns of Lamb

1498

La bête aux cornes d'agneau

B. 74



H. 0,392, B. 0,282



11, 0, 393, B. 0, 281

Der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund
The Angel with the Key to the Abyss

1498

B. 75

L'ange au clef de l'abime



H. 0,212, B. 0,141

St. Christopher

St. Christoph
Um 1500
B. 104

St-Christophe



Die Himmelfahrt der Magdalena
The Assumption of St. Magdalen

Um 1500
B. 121

H. 0,213, B. 0,144
L'assomption de Ste-Madeleine



H. 0,218, B. 0,143

*Roswitha dem Kaiser Otto ihr Buch überreichend
 Roswitha presenting her Book to the Emperor Otto 1501 Roswithe présentant son livre à l'empereur Othon
 P. 277^b



* Celtes dem Kurfürsten von Sachsen das Buch überreichend
 Celtes presenting the Book to the Elector of Saxony 1501

H. 0,218, B. 0,116

Celtes présentant le livre au l'électeur de Saxe

Eurus
Ignis
Coler

Sophiamme Greci Vocant Latini Sapienciam
Egipci & Chaldei me inuenerunt Greci scripsere
Latini transtulere Germani amplauerunt

Zephirus
Aer
Sanguineus



Quicquid habet Caelum quid Terra quid Aer & aequor
Quicquid in humanis rebus & esse potes
Et deus in toto quicquid facit igneus orbe
Philosophia meo pectore cuncta gero

Auster
Aqua
Fleumaticus

The Philosophy

Die Philosophie

H. 0,217, B. 0,147

1502

B. 130

La philosophie



Konrad Celtis
1502
P. 217

H 0 206, B. 9, 147



H. 0,152, B. 0,118

*Pirckheimers Bücherzeichen

The Book-plate of Pirckheimer Vor 1503

L'ex-libris de Pirckheimer

B. app. 52



The Martyrdom of the Ten Thousand
 *Die Marter der Zehntausend
 Um 1500
 B. 117

H. 0,486, B. 0,281

Les dix-mille martyrs



H. 0,218, B. 0,144

Der heilige Franziskus die Wundenmale empfangend
 St. Francis receiving the Stigmata
 Um 1504
 St-François recevant les stigmates
 B. 110



H. 0,212, B. 0,141

*Johannes der Täufer und Onuphrius

St. John the Baptist and St. Onuphrius Um 1504

St-Jean Baptiste et St-Onuphre

B. 112



H. 0,212, B. 0,141

Die Heiligen Antonius und Paulus, die Einsiedler
 The Hermits SS. Anthony and Paul
 Les hermites St-Antoine et St-Paul
 Um 1504
 B. 107



The Holy Family

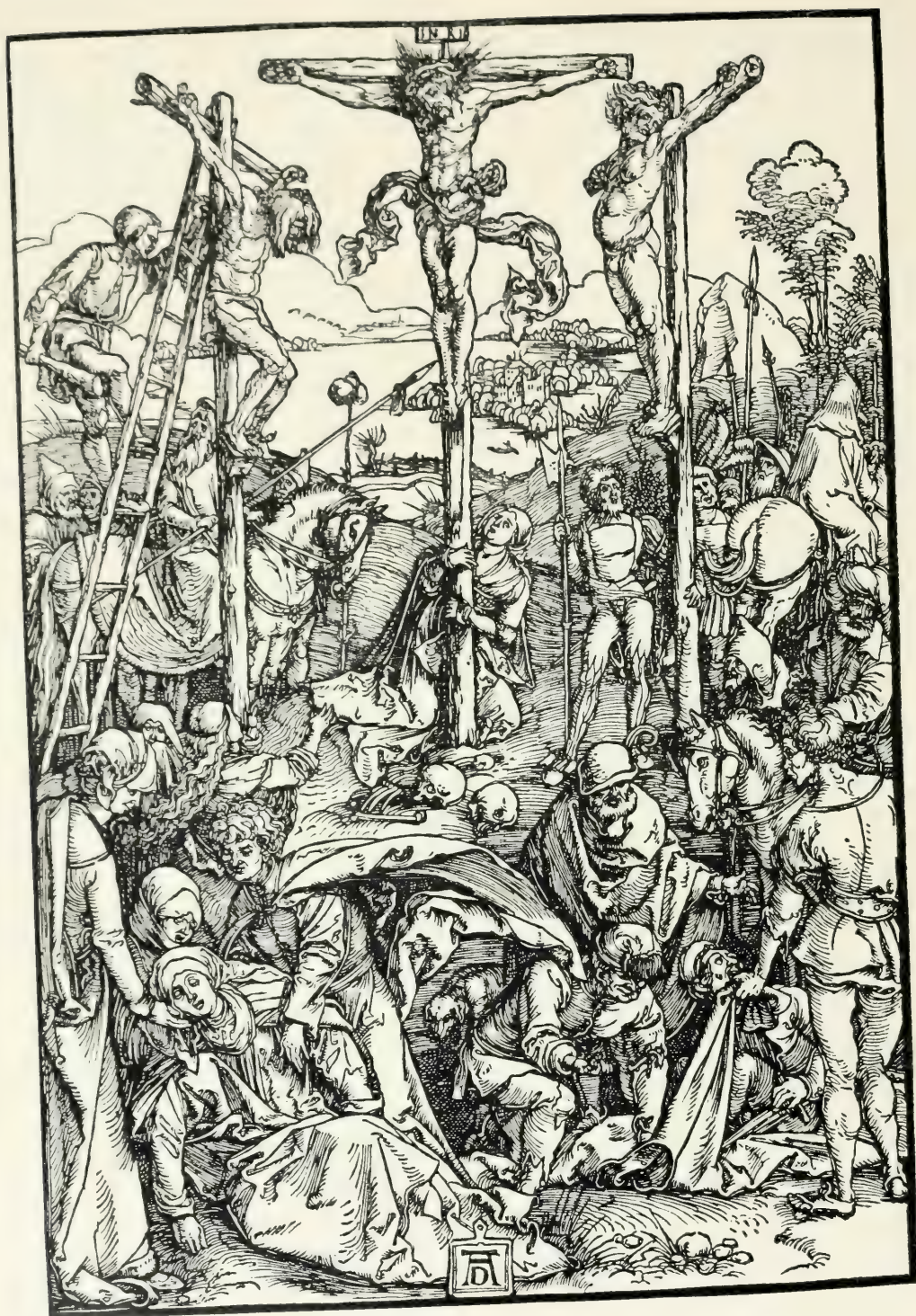
Die heilige Familie

Um 1504

B. 100

H. 0,215, B. 0,150,

La sainte famille



H. 0,213, B. 0,145

Der Kalvarienberg

Um 1504

B. 59

The Calvary

Le mont calvaire

EPITOME IN DIVAE PARTHENICES MARII
AE HISTORIAM AB ALBERTO DŮRERO
NORICO PER FIGŮRAS DIGES
TAM CVM ŮERSIBVS ANNE
XIS CHELIDONII



Quisquis fortune correptus turbine, perfers.
Quam tibi iacturam fara sinistra ferunt.
Aut animæ delicta genus, Phlegethonis & ignes
Anxius æternos corde tremente paues.
Quisquis & vrgeris iam iam decedere vita
Alterius: migrans: nescius hospitij.
Huc ades: auxilium: petes: continuoq; rogabo
Pro te: quem paui lacte: tuiq; sinu.
Ille deus rerum mihi subdidit astra: deosq;
Flectitur ille meis O homo supplicijs.

H. (der Zeichnung) 0,202, B. 0,195

*Titelbild zum Marienleben

Title-page of the Life of the Holy Virgin 1511

B. 76

Titre de la vie de la Vierge



H. 0,295, B. 0,212

Joachim vom Hohenpriester zurückgewiesen

Joachim rejected by the High-priest

Vor 1506

Joachim refusé par le grand-prêtre

B. 77



H. 0,296, B. 0,210

Joachim vor dem Engel

Vor 1506

B. 78

The Angel appearing to Joachim

L'ange apparaît à Joachim



Joachim und Anna unter der goldenen Pforte

Joachim and Ann under the golden Gate

1504
B. 79

Joachim et Anne sous la porte d'or

H. 0,298, B. 0,210



H. 0,297, B. 0,210

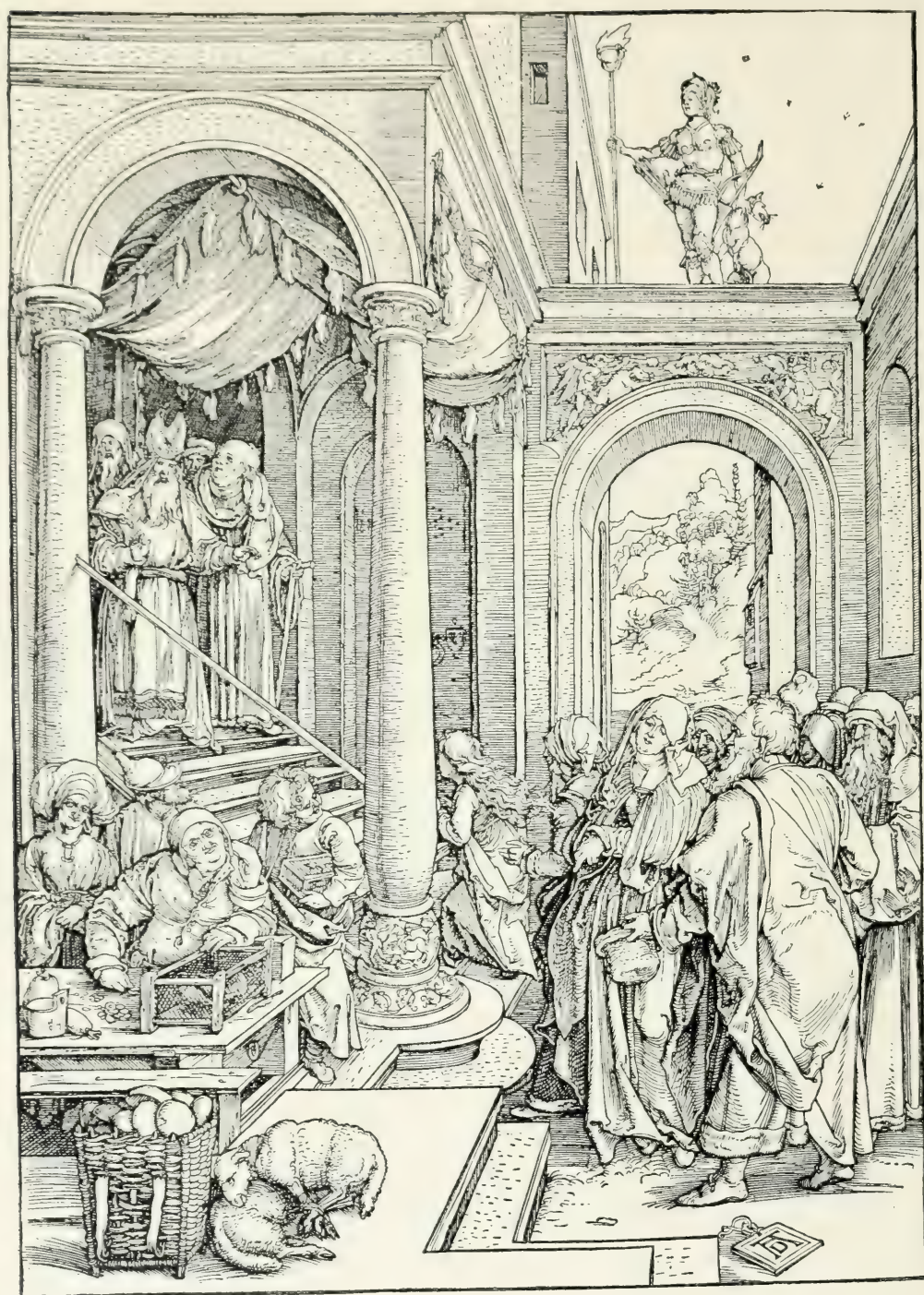
Die Geburt der Maria

Vor 1506

B. 80

The Nativity of the Virgin

La naissance de la Vierge



H. 0,296, B. 0,210

Marias erster Tempelgang

The Presentation of the Virgin in the Temple Vor 1506
B. 81

La présentation de la Vierge au temple



The Marriage of the Virgin

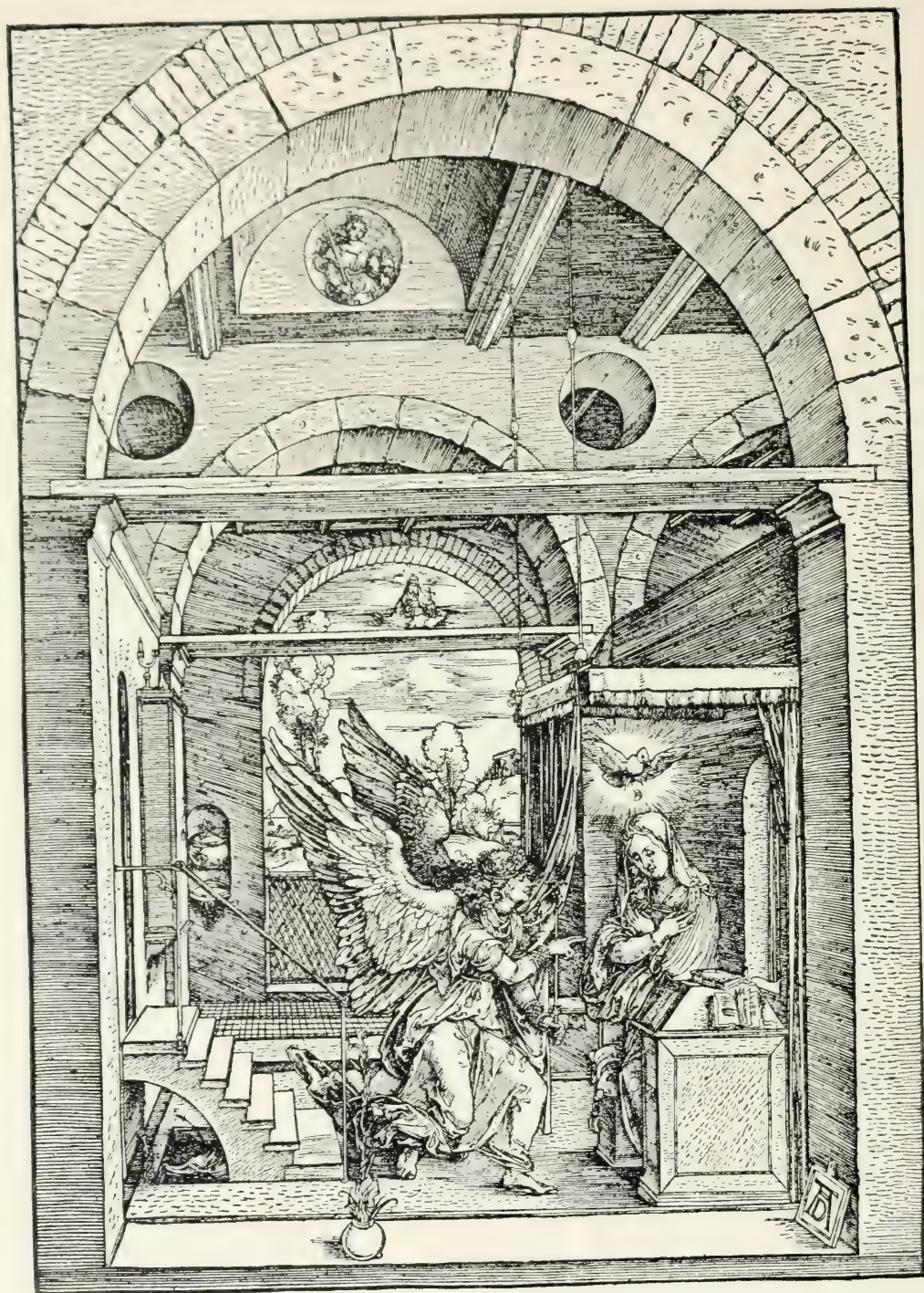
Marias Verlobung

Vor 1506

B. 82

H. 0,293, B. 0,208

Le mariage de la Vierge



H. 0,298, B. 0,211

Mariae Verkündigung

Vor 1506

B. 83

The Annunciation

L'annonciation



The Visitation

Die Heimsuchung

Vor 1506

B. 84

HL 6.300, B. 6.241

La visitation



Die Geburt Christi

Vor 1506

B. 85

11. 0.296, B. 0.209

The Nativity

La nativité



The Circumcision of Christ

Die Beschneidung Christi

Vor 1506
B. 86

La circoncision du Christ

H. 0.296, B. 0.210



H. 0,296, B. 0,209

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi

Vor 1506
B. 87

L'adoration des rois



H. 0,293, B. 0,209

Die Darstellung im Tempel

The Presentation in the Temple

Vor 1506

La présentation au temple

B. 88



The Flight to Egypt

Die Flucht nach Egypten

Vor 1506

B. 89

La fuite en Egypte

H. 0,298, B. 0,210



Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten

H. 927, B. 927

The Rest during the Flight to Egypt

Vor 150.

Le repos pendant la fuite en Egypte

B. 90



Der zwölfjährige Christus im Tempel

H. 0,300, B. 0,208

Christ among the Doctors

Vor 1506
B. 91

Le jeune Christ et les docteurs du temple



Christi Abschied von seiner Mutter

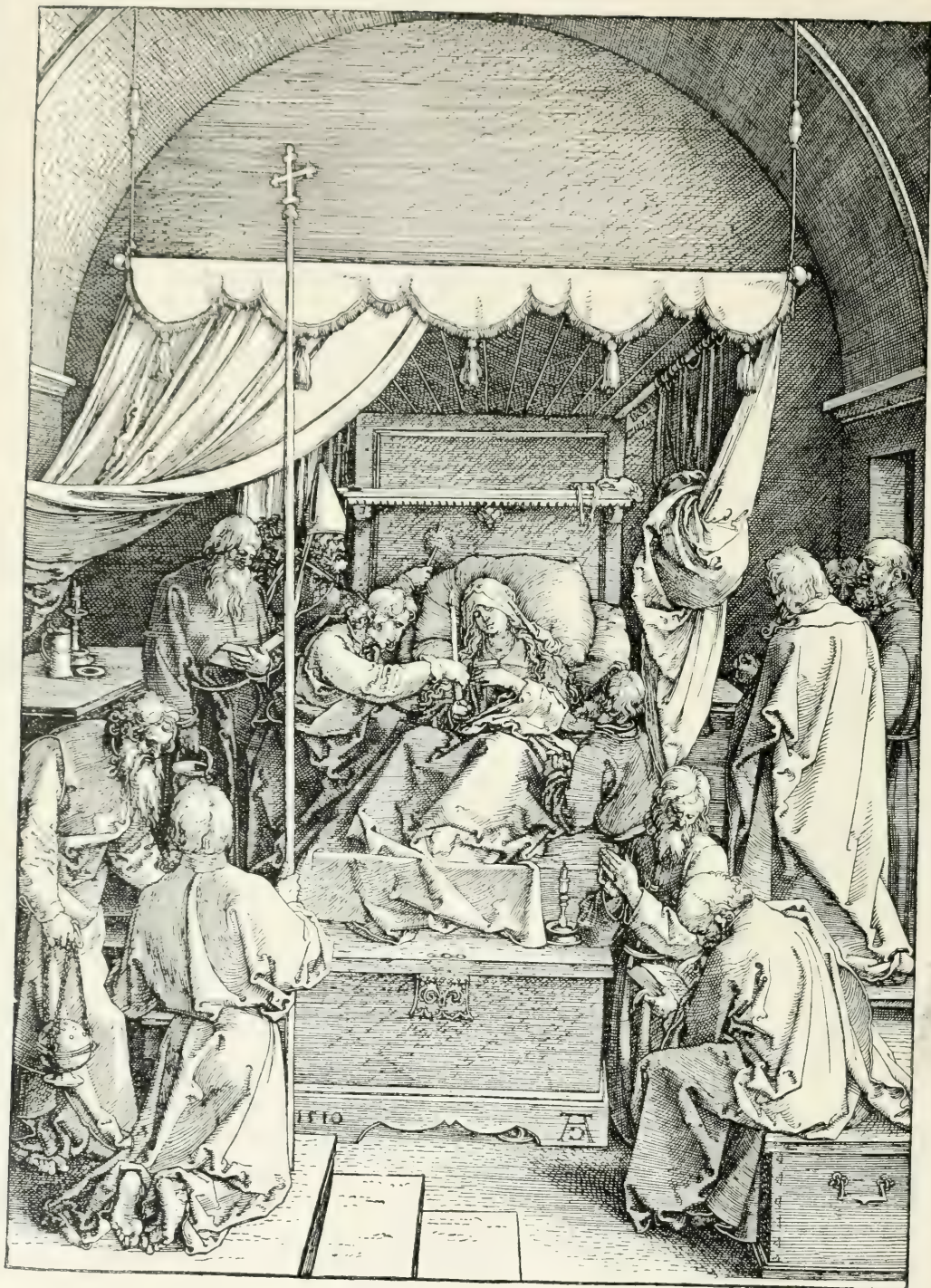
Christ taking Leave of his Mother

Vor 1506

B. 92

Le Christ prenant congé de sa mère

H. 0,296, B. 0,208



Der Tod der Maria

H. 0,293, B. 0,206

The Death of the Virgin

1510
B. 93

La mort de la Vierge



H. 0,290, B. 0,207

Mariae Himmelfahrt

The Assumption of the Virgin

1510

B. 94

L'assomption de la Vierge



H. 0,297, B. 0,212

Marias Verehrung

The Adoration of the Virgin

Vor 1506
B. 95

L'adoration de la Vierge



H. 0.210, B. 0.142

St. George

Der heilige Georg

Um 1505

B. 111

St-Georges



H. 0,213, B. 0,147

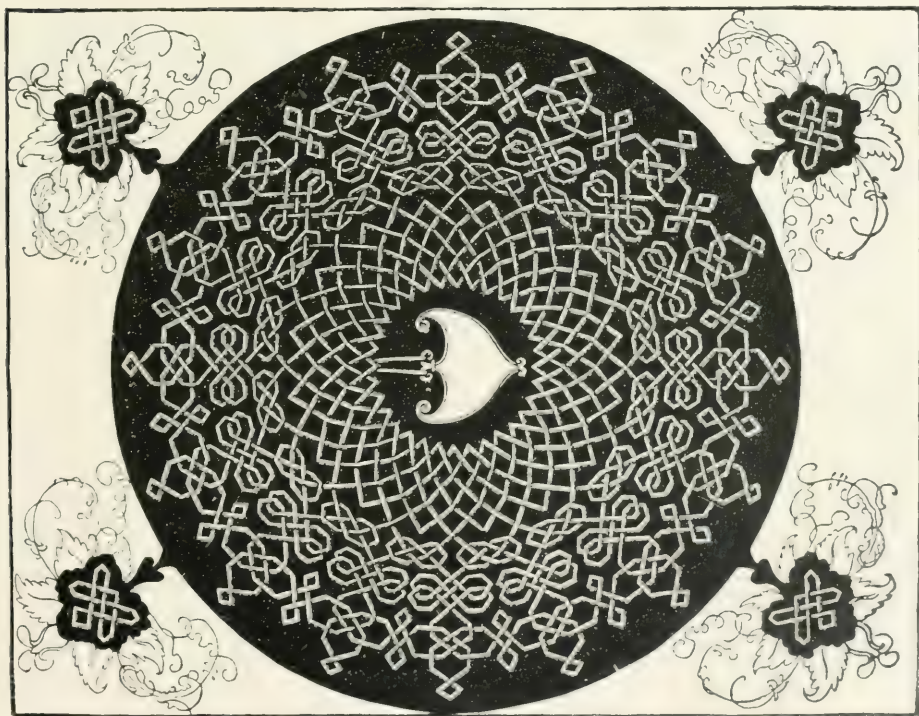
Die heilige Familie mit fünf Engeln

The Holy Family and five Angels

Vor 1506

La sainte famille et cinq anges

B. 99



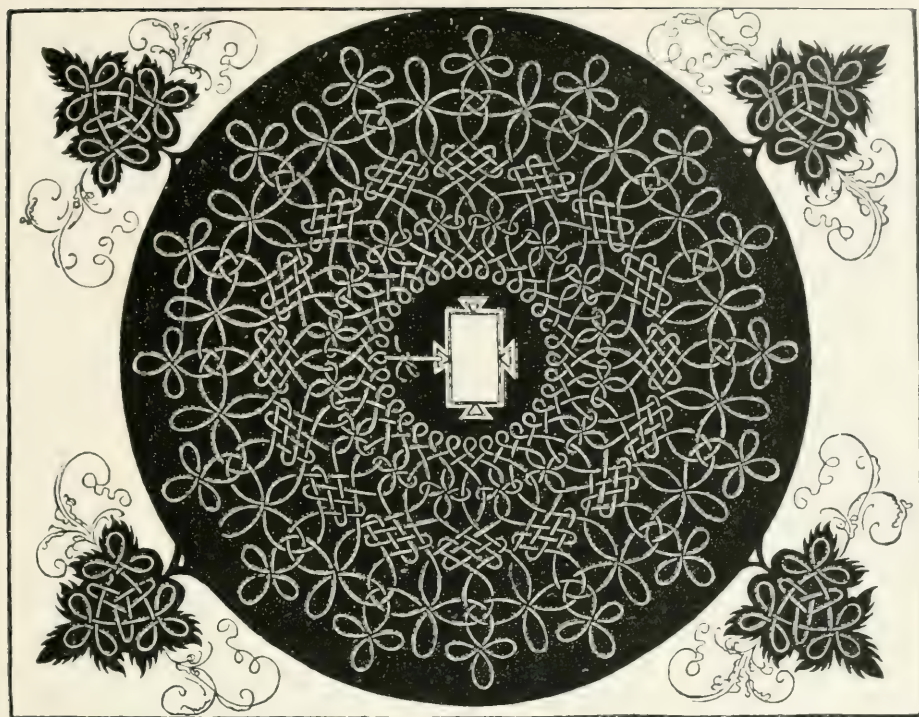
H. 0.272, B. 0.211

Der erste Knoten

Um 1507

The first Knot

B. 110



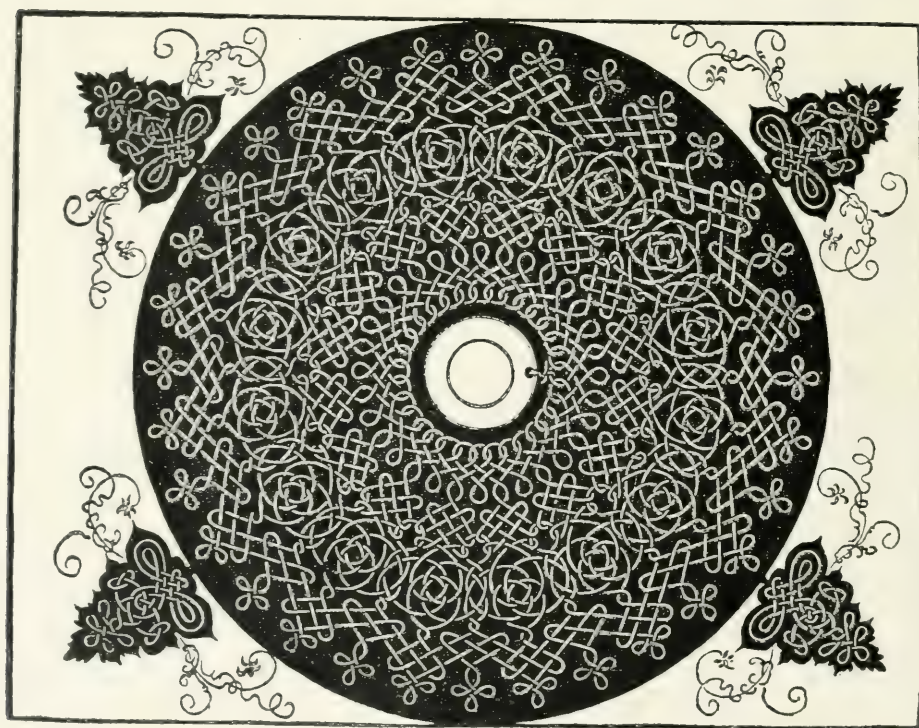
H. 0.208, B. 0.300

Der zweite Knoten

Um 1507

The second Knot

B. 141



II, 0,273, B. 0,211

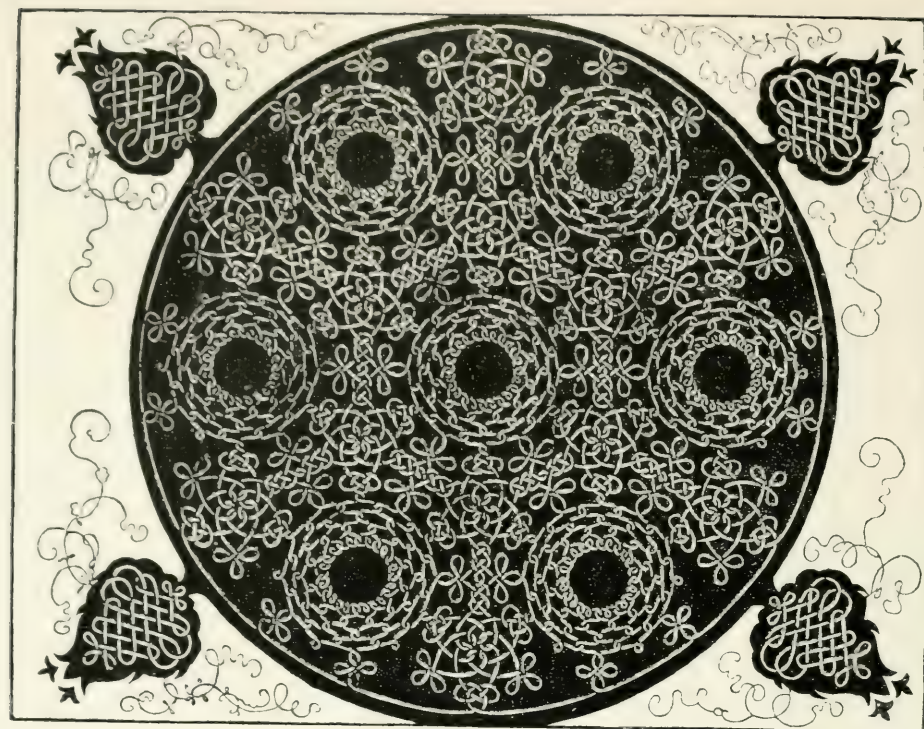
Der dritte Knoten

Um 1507

Le troisième nœud

B. 142

The third Knot



II, 0,276, B. 0,211

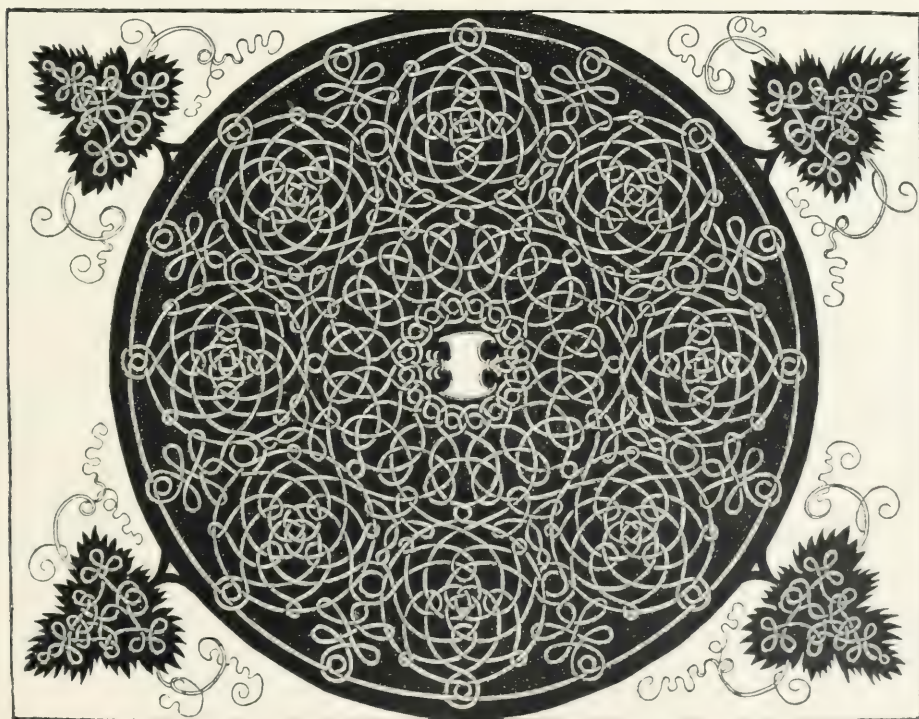
Der vierte Knoten

Um 1507

Le quatrième nœud

B. 143

The fourth Knot



H. 0,274, B. 0,213

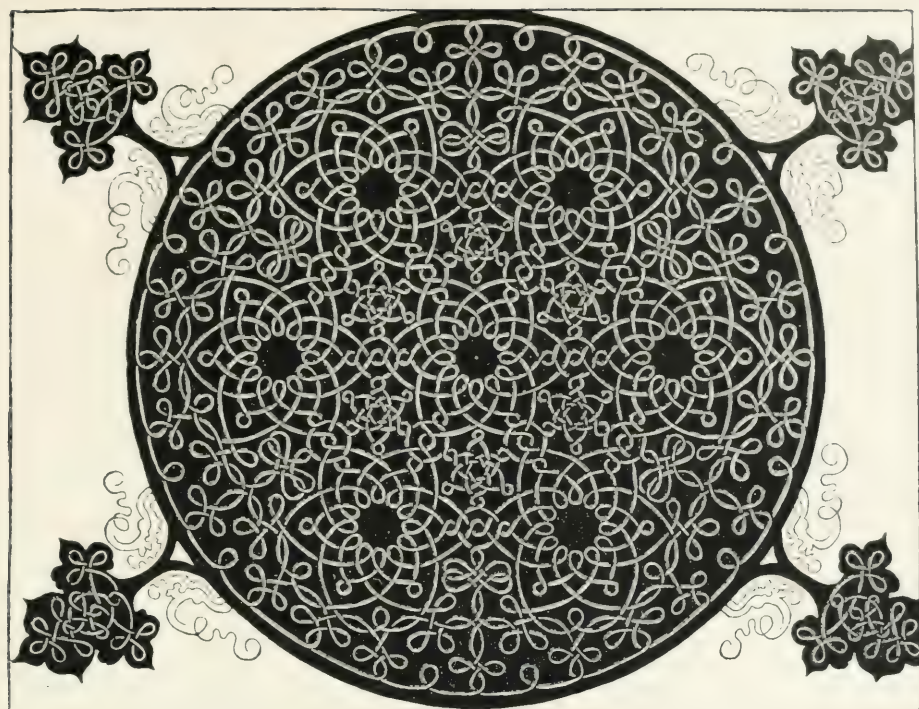
Der fünfte Knoten

Um 1507

Le cinquième nœud

B. 114

The fifth Knot



H. 0,276, B. 0,209

Der sechste Knoten

Um 1507

Le sixième nœud

B. 145

The sixth Knot



H. 0,213, B. 0,143

Die Bischöfe Nikolaus, Ulrich und Erasmus

The Bishops Nicholas, Ulric and Erasmus

Um 1508

Les évêques Nicolas, Ulric et Erasme

B. 118



Die Heiligen Stephan, Gregor und Laurentius

SS. Stephen, Gregory and Lawrence

Um 1508

Sts-Etienne, Grégoire et Laurence

B. 108

H. 0,212, B. 0,142



H. 0,199, B. 0,172

Das Wappen des Michel Behaim

The Coat of Arms of Michel Behaim

Um 1509
B. 159

Les armoiries de Michel Behaim

Passio Christi ab Alberto Durer Au-
renbergenſi effigiata cū varij generis carmi-
nibus Fratris Benediſti Chelidonij
Muſophilī.



O mihi tantorum.iuſto mihi cauſa dolorum
O crucis O mortis cauſa cruenta mihi.
O homo ſat fuerit.tibi me ſemel iſta tuliffe.
O ceſſa culpis me cruciare nouis.
Eum priuilegio.

H. (ohne Schrift) 0,086, B. 0,078

Titelblatt zur kleinen Passion

Title-page of the small Passion

1511

Titre de la petite Passion

B. 16



Adam and Eve

Adam und Eva
Um 1509—1511

B. 17

H. 0,127, B. 0,097

Adam et Ève



H. 0,127, B. 0,098

Die Vertreibung aus dem Paradiese
1510 Adam et Eve chassés du paradis

B. 18

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



H. 0,128, B. 0,098

Mariae Verkündigung

The Annunciation

Um 1509

B. 19

L'annonciation

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



H. 0,127, B. 0,098

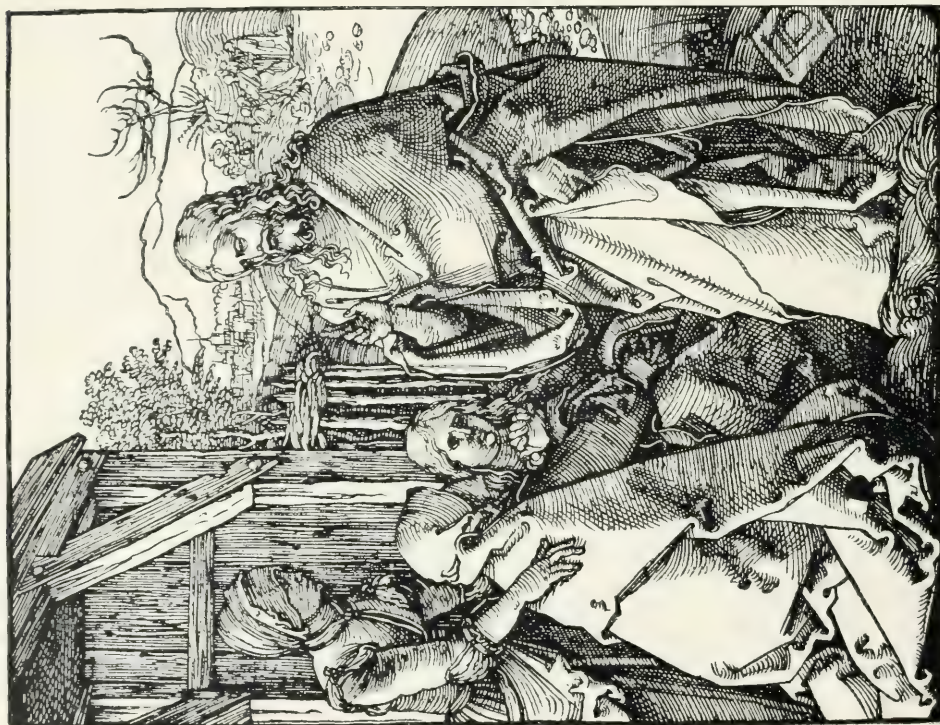
Die Geburt Christi

Um 1509 1511

B. 20

The Nativity

La nativité

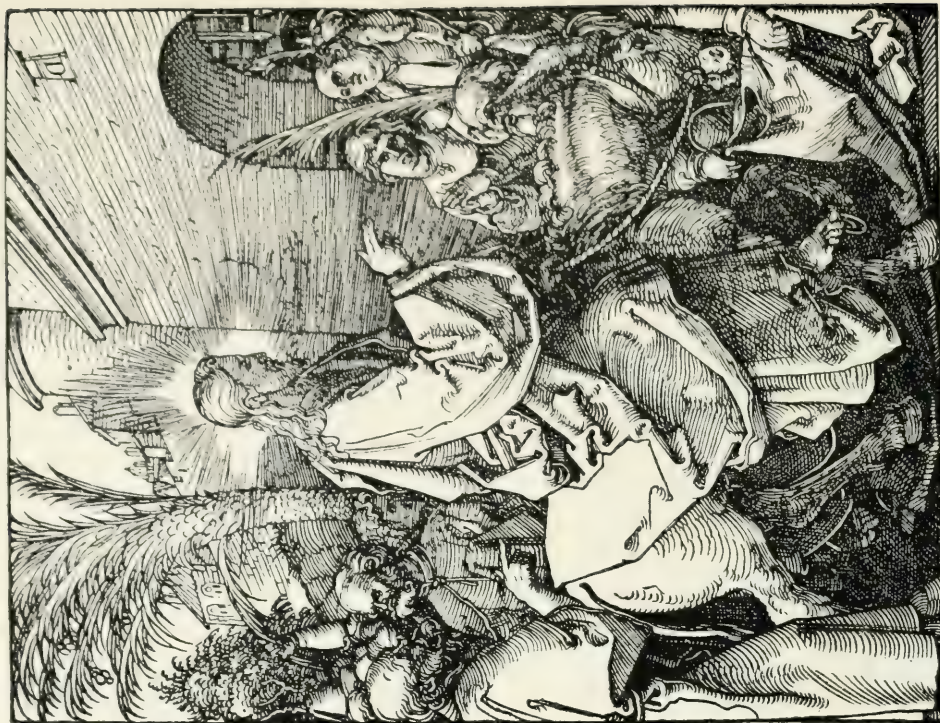


H. 0,125, B. 0,96

Christi Abschied von seiner Mutter

Christ taking Leave of his Mother Um 1509—1511 Le Christ prenant congé de sa mère

B. 21



H. 0,128, B. 0,698

Christi Einzug in Jerusalem

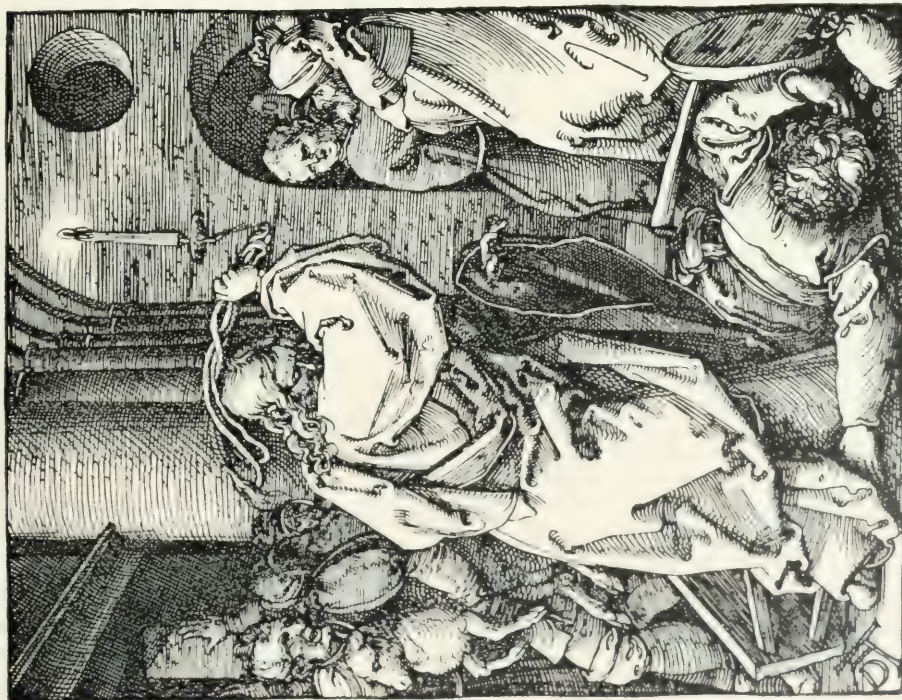
The Entrance of Christ in Jerusalem Um 1509—1511 L'entrée du Christ à Jerusalem

B. 22

The small Passion

Die kleine Passion

La petite Passion



H. 0.127, B. 0.097

Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel
Christ driving the Merchants from the Temple
Um 1509-1511 Le Christ chassant les marchands
du temple
B. 23

The small Passion

Die kleine Passion

La petite Passion



H. 0.127, B. 0.097

Das Abendmahl
Um 1509-1511
The last Supper
La sainte cène
B. 24



H. 0,127, B. 0,097

Die Fusswaschung

Christ washing the Feet Um 1509—1511 Le lavement des pieds
B. 25



H. 0,127, B. 0,097

Christus auf dem Oelberg

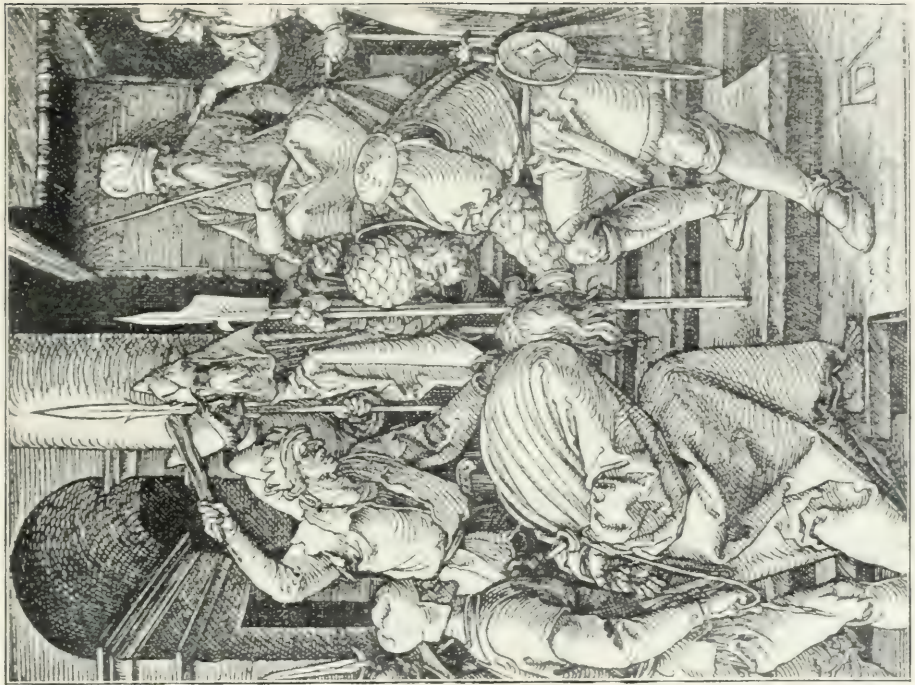
The Agony in the Garden Um 1509—1511 Le Christ au mont des oliviers
B. 26

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



Christi Gefangennahme
Christ taken by the Jews Um 1509-1511 L'arrestation du Christ
B. 27

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



Christus vor Hannas
Christ before Annas Um 1509-1511 Le Christ devant Annas
B. 28



The small Passion Die kleine Passion La petite Passion

H. 0,127, B. 0,067

Christus vor Kaiphas

Christ before Caiaphas Um 1509 1511 Le Christ devant Caiphe

B. 29

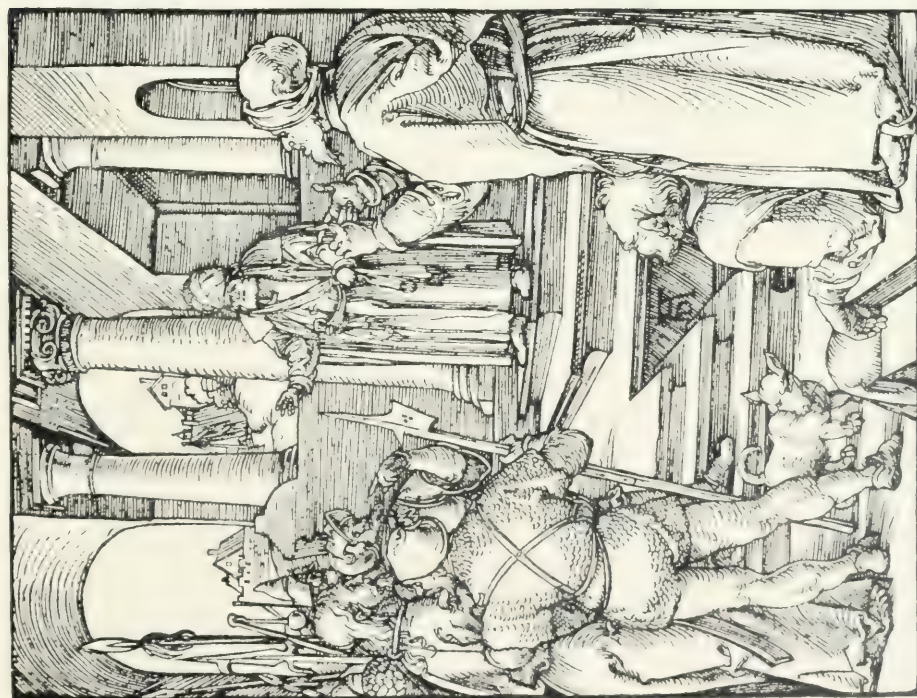


H. 0,127, B. 0,067

Die Verspottung Christi

The Derision of Christ Um 1509—1511 L'insultation du Christ

B. 30



H. 0.128, B. 0.097

Christus vor Pilatus

Um 1509 1511 Le Christ devant Pilate

B. 31

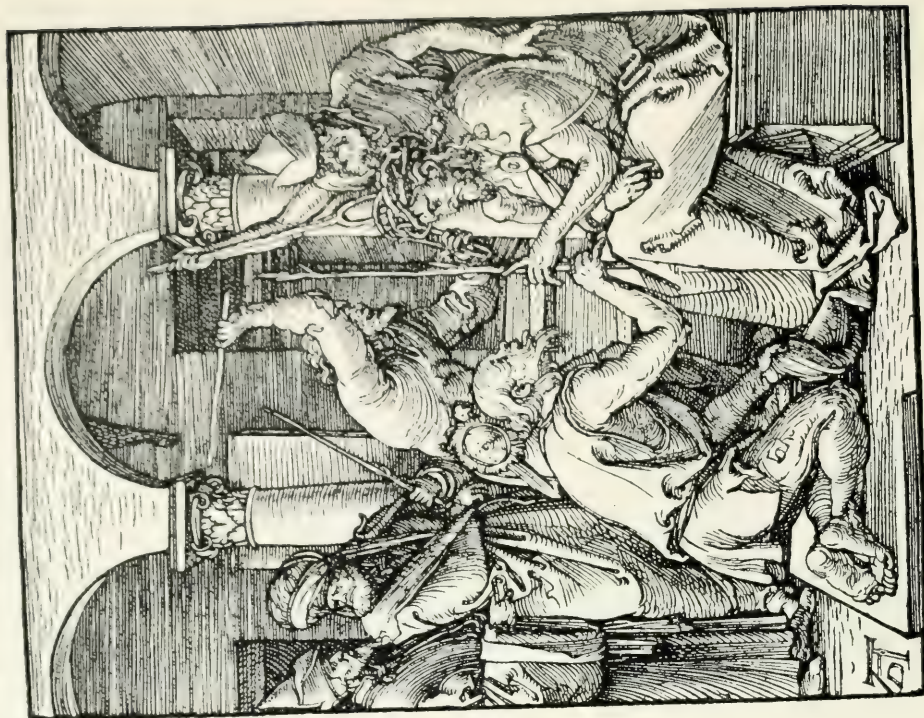


H. 0.127, B. 0.097

Christus vor Herodes

1509 Le Christ devant Hérode

B. 32



H. 0,126, B. 0,097

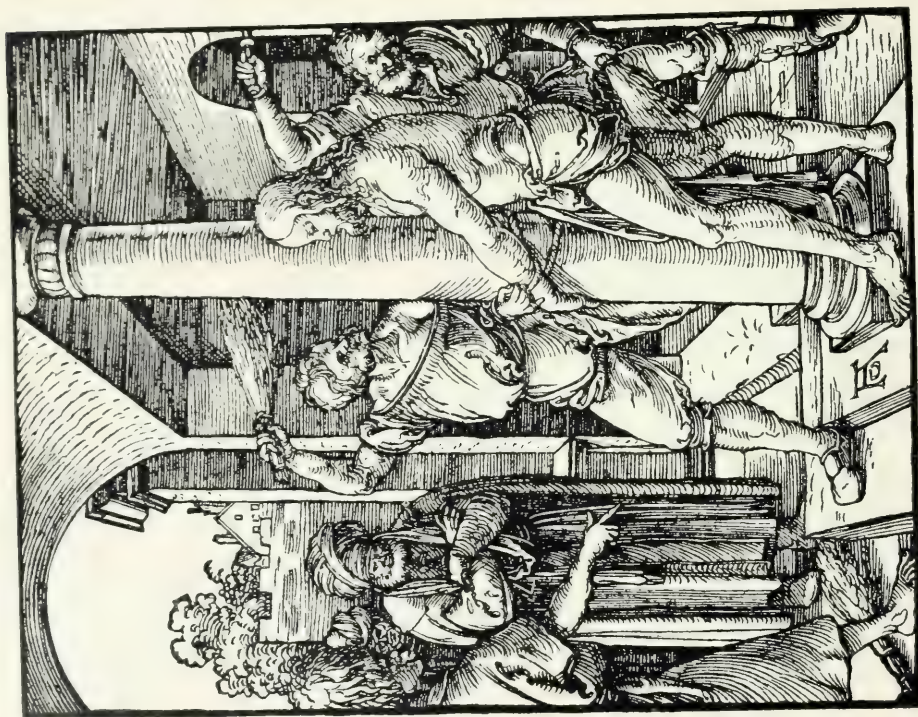
Die Dornenkrönung

Le couronnement d'épines

Um 1509—1511

B. 34

Christ crowned with Thorns



H. 0,127, B. 0,096

Die Geißelung

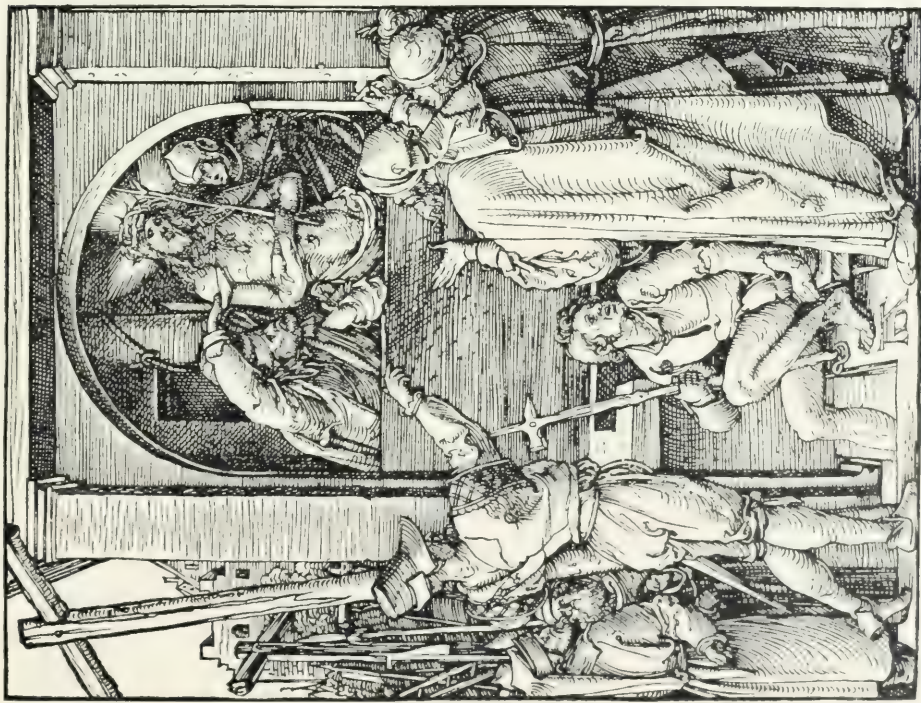
Um 1509 1511

B. 33

La flagellation

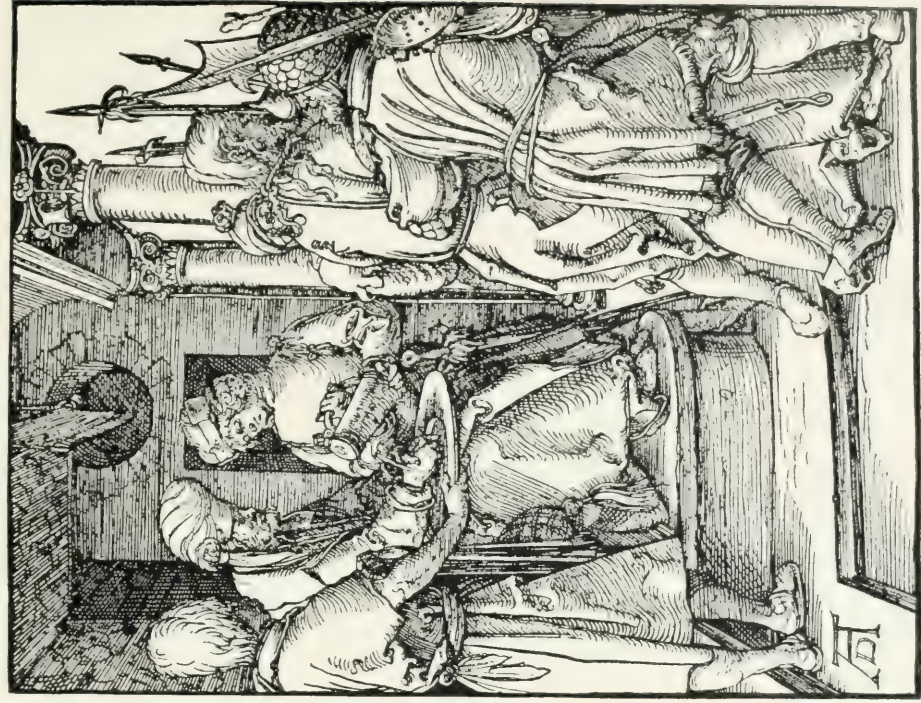
The Flagellation

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



Christi Ausstellung vor dem Volk
Um 1509—1511 Le Christ devant le peuple
H. 0.128, B. 0.097
B. 35

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion

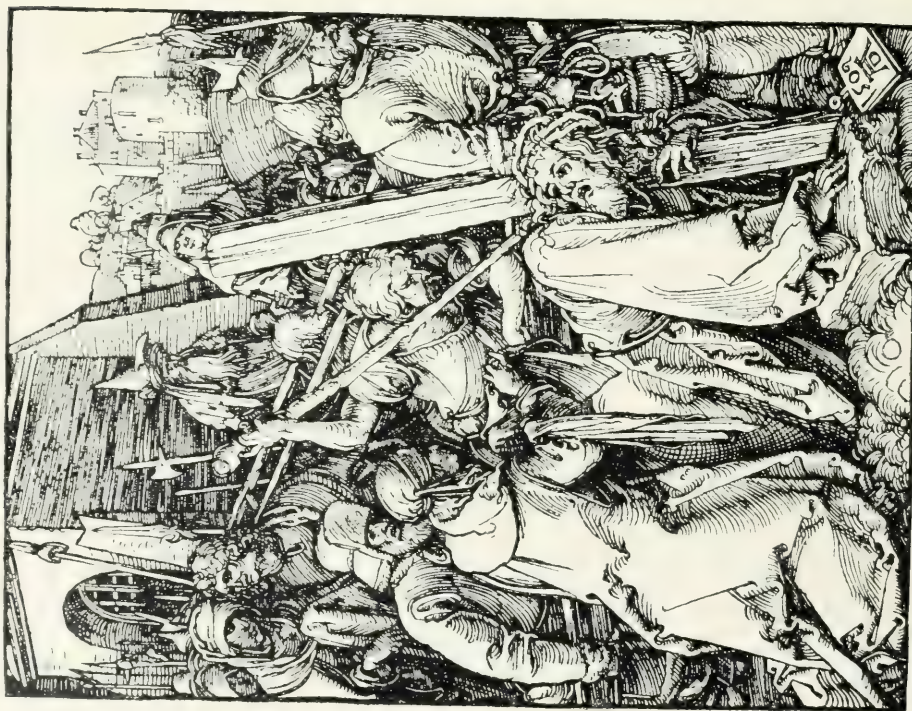


Pilatus' Händewaschung
Um 1509—1511 Pilate se lavant les mains
H. 0.128, B. 0.097
B. 36

The small Passion

Die kleine Passion

La petite Passion



H. 0,127, B. 0,097

Die Kreuztragung

Christ bearing the Cross

1509

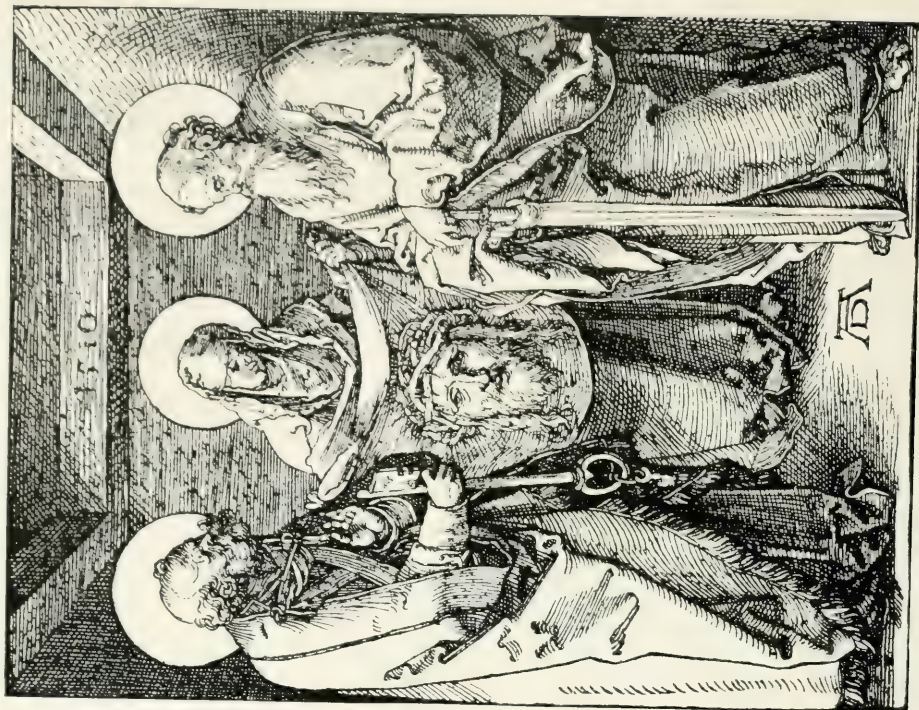
B. 37

Le portement de la croix

The small Passion

Die kleine Passion

La petite Passion



H. 0,127, B. 0,097

Das Schweisstuch

1510

B. 38

The Sudarium

Le suaire



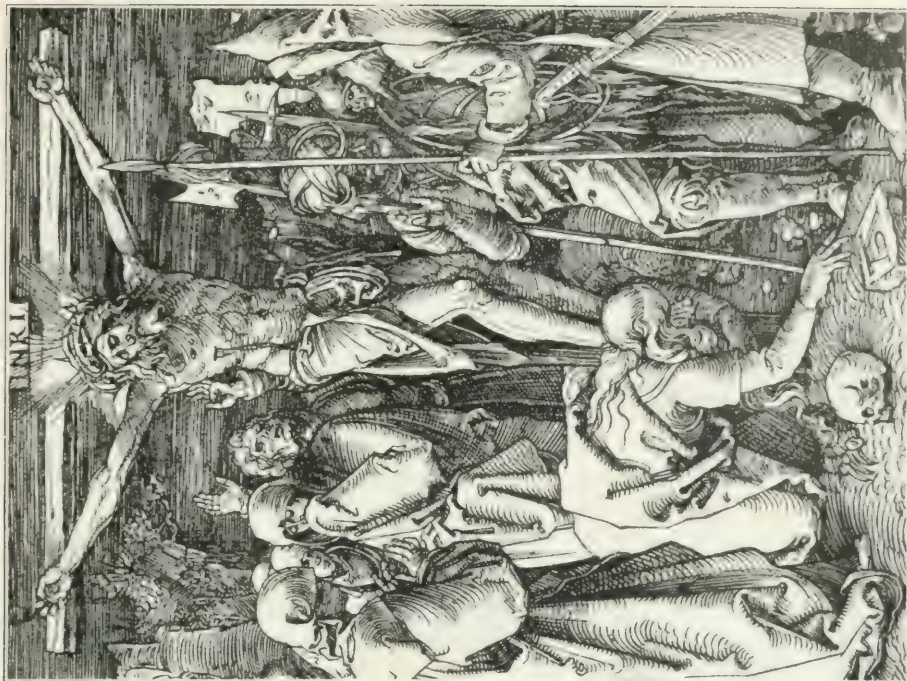
H. 0.127, B. 0.097

Die Kreuzigung

Um 1509—1511

B. 39

Le crucifiement



H. 0.127, B. 0.097

Christus am Kreuz

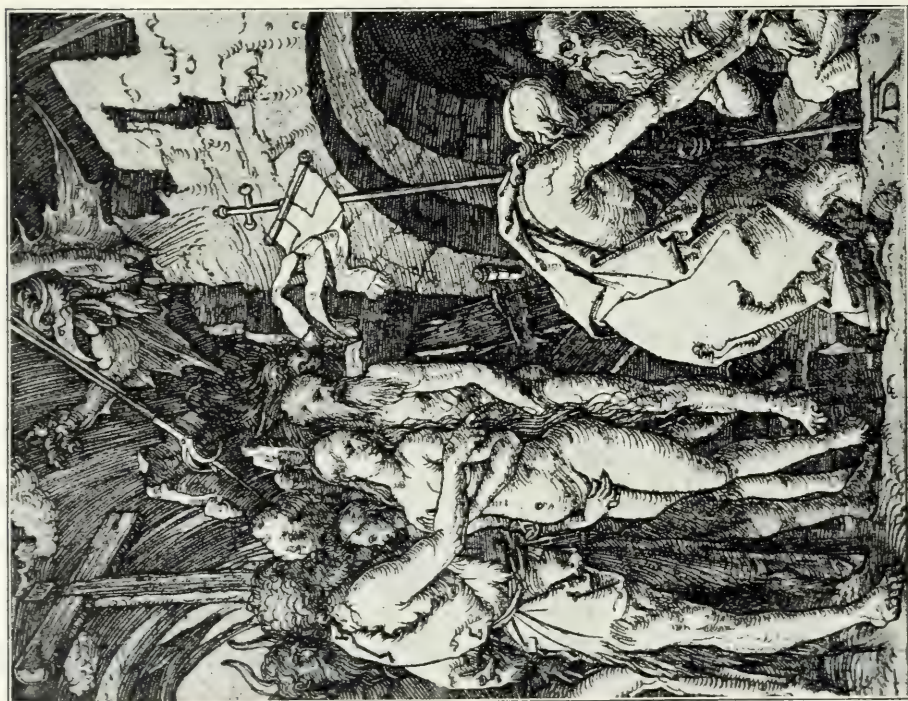
Um 1509—1511

B. 40

Christ on the Cross

Le Christ en croix

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion

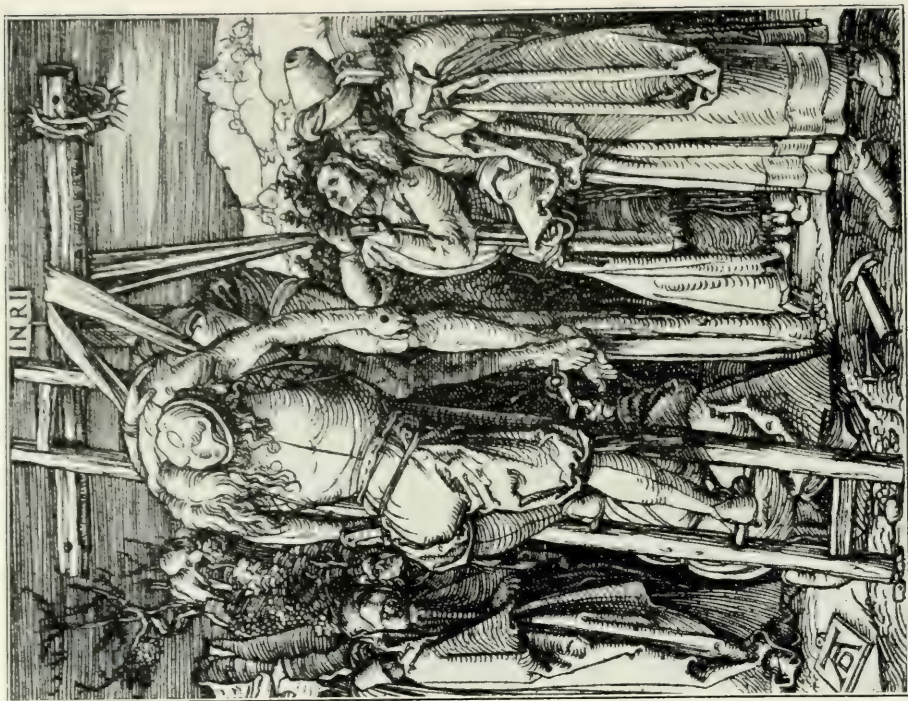


H. 0,127, B. 0,098

Die Höllenfahrt Christi

Christ in Limbo Um 1509—1511 Le Christ dans les limbes B. 41

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



H. 0,128, B. 0,097

Die Kreuzabnahme

The Descent from Cross Um 1509—1511 La descente de croix B. 42

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



H. 0,127, B. 0,097

Die Beweinung Christi

The Lamentation over Christ Um 1509—1511
B. 43

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



H. 0,128, B. 0,097

Die Grablegung

The Entombment Um 1509—1511
B. 44



H. 0,127, B. 0,098

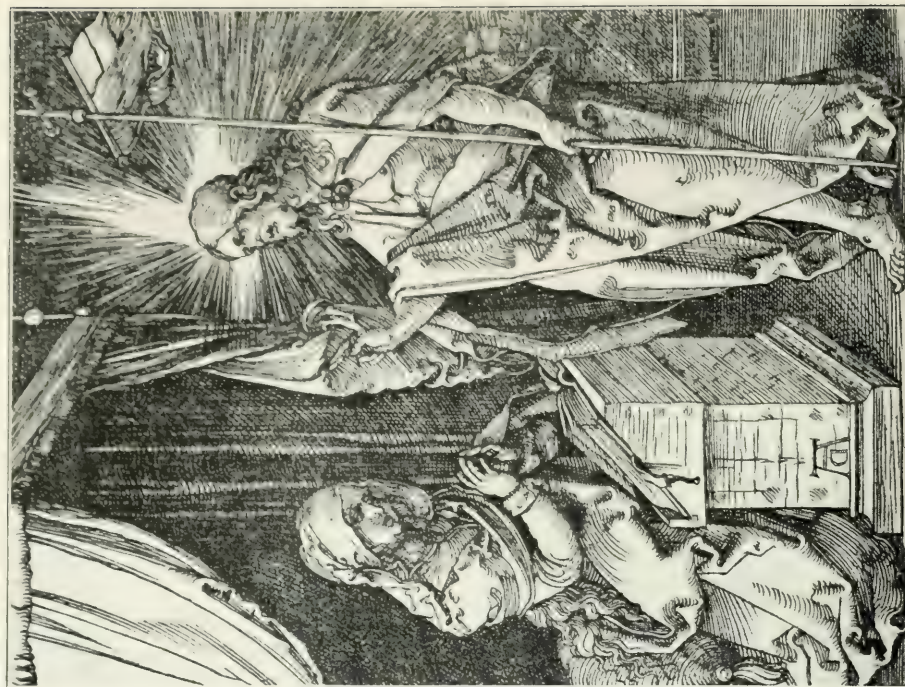
Die Auferstehung

Um 1509—1511

B. 45

The Resurrection

La résurrection



H. 0,127, B. 0,095

Christus erscheint seiner Mutter

Um 1509—1511

B. 46

Christ appearing to his Mother Le Christ apparaît à sa mère

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion

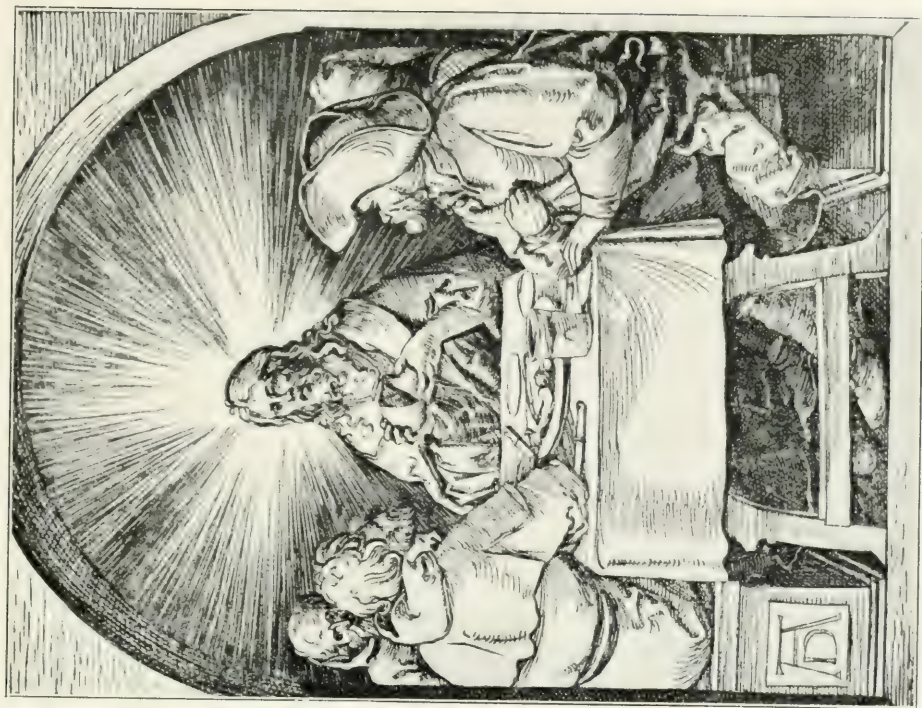


H. 0,127, B. 0,097

Christus als Gärtner

Christ appearing to St. Magdalen Um 1509—1511 Le Christ apparaît à Ste-Madeleine
B. 47

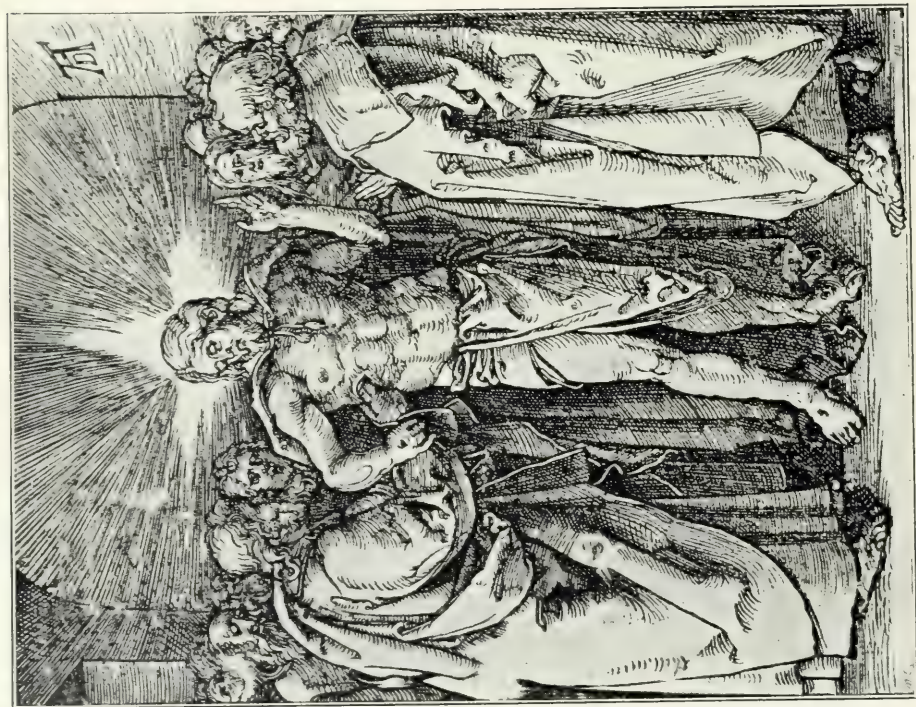
The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



H. 0,127, B. 0,096

Christus und die Jünger von Emmaus

Christ and the Disciples of Emmaus Um 1509—1511 Le Christ et les pèlerins d'Emmaus
B. 48



H. 0,127, B. 0,097

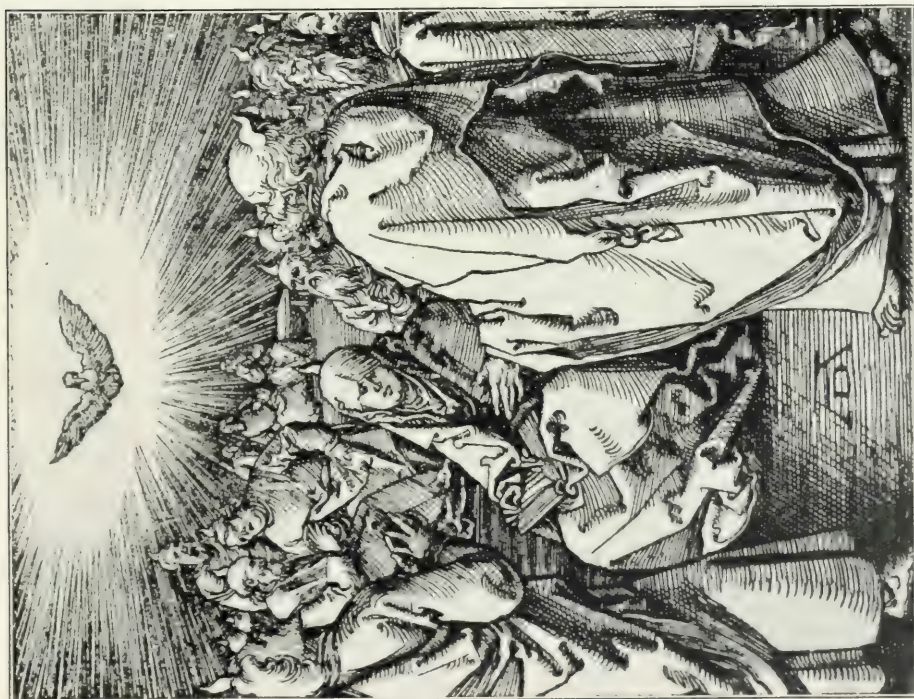
Der ungläubige Thomas
The incredulity of St. Thomas Um 1509–1511
L'incrédulité de St-Thomas
B. 49



H. 0,126, B. 0,097

Die Himmelfahrt Christi
The Ascension Um 1509 1511
L'ascension
B. 50

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



H. 0,127, B. 0,097

Die Ausgießung des heiligen Geistes

The Descent of the Holy Spirit Um 1509—1511 La descente du St-Esprit
B. 51

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



H. 0,127, B. 0,096

Das jüngste Gericht

The last Judgment Um 1509—1511 Le dernier jugement
B. 52



H. 0,127, B. 0,097

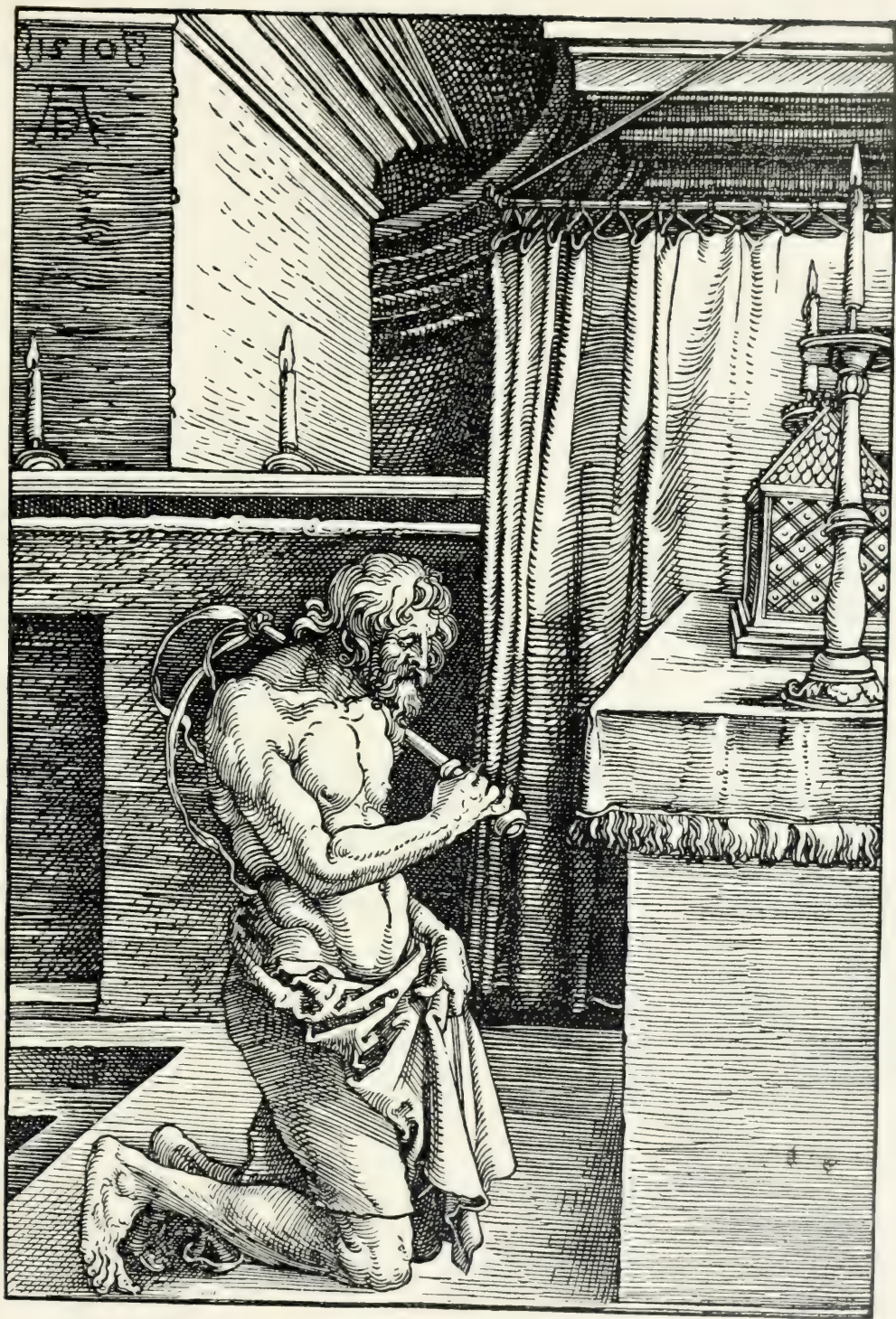
* Christus auf dem Oelberg

The Agony in the Garden

Um 1509

Le Christ au mont des oliviers

B. 54



The Penitent

Der Büssende

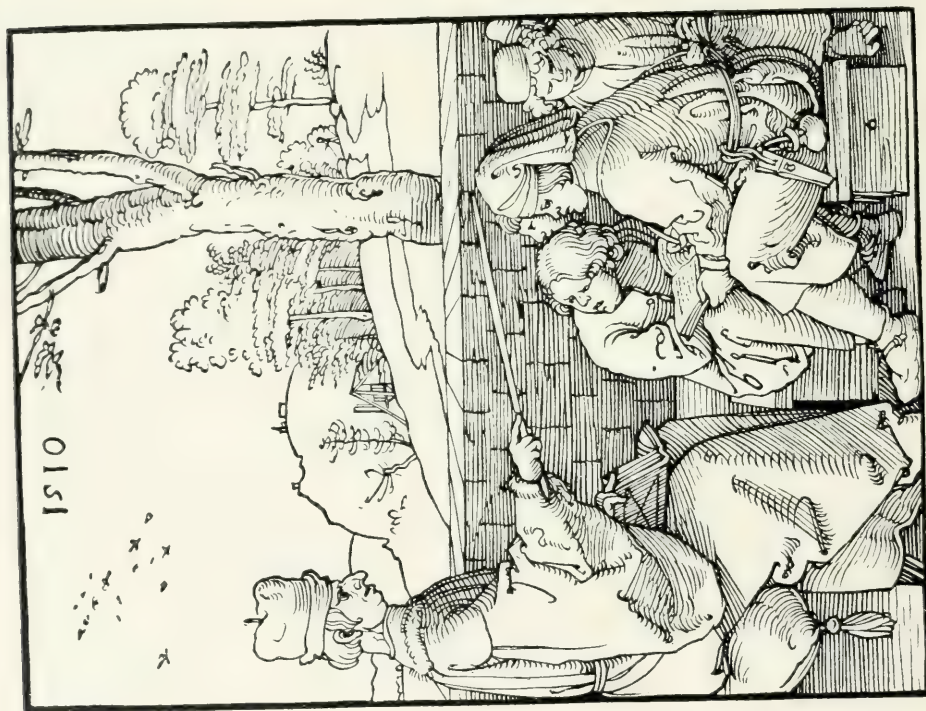
1510

B. 119

H. 0,194, B. 0,132

Le Pénitent

1510



H. 0,127, B. 0,096

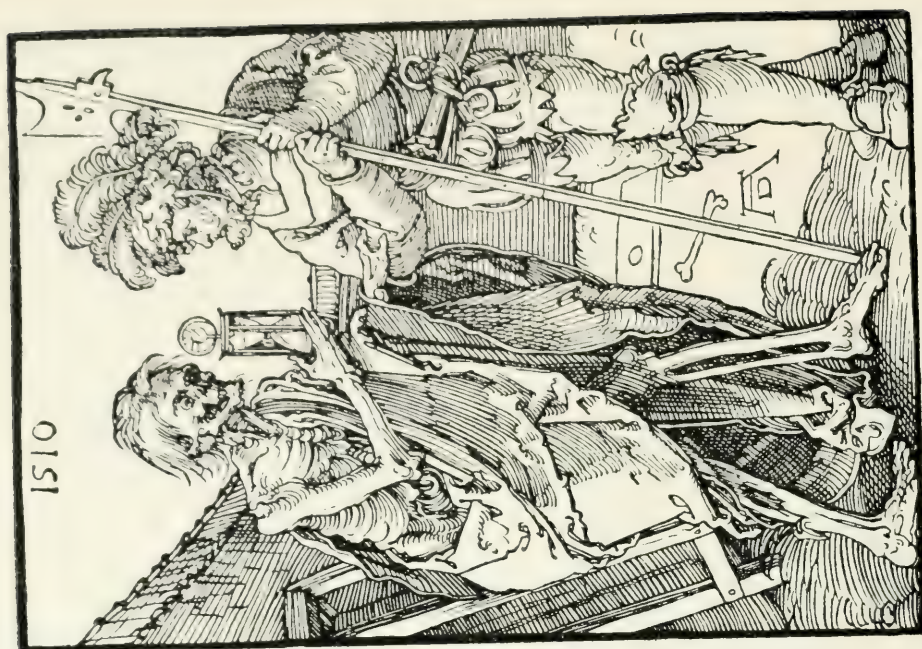
*Der Schulmeister

1510

Le maître d'école

B. 133

1510



H. 0,130, B. 0,082

Der Tod und der Landsknecht

1510

La mort et le lansquenet

B. 132



Die Enthauptung Johannes des Täufers
The Decapitation of St. John the Baptist
1510
B. 125

H. 0,195, B. 0,131

La décapitation de St-Jean Baptiste



H. 0,194, B. 0,131

Die Tochter der Herodias bringt das Haupt Johannes des Täufers
The Daughter of Herodias taking the Head
of St. John the Baptist

1511
B. 126

La fille d'Hérodias portant la tête
de St-Jean Baptiste

The large Passion

Die grosse Passion

La grande Passion



H. 0,198, B. 0,195

Title-page

*Titelblatt

1511

B. 4

Titre

The large Passion

Die grosse Passion

La grande Passion



H. 0,395, B. 0,284

*Das Abendmahl

1510

B. 5

The last Supper

La sainte Cène



Christus auf dem Oelberg

H. 0,387, B. 0,278

The Agony in the Garden

Um 1498

Le Christ au mont des oliviers

B. 6



H. 0,394, B. 0,280

Gefangennehmung Christi

Christ taken by the Jews

1510

B. 7

L'arrestation du Christ



H. 0,382, B. 0,273

The Flagellation

Die Geisselung

Um 1498

B. 8

La flagellation



H. 0,391, B. 0,281

Die Schaustellung Christi

Christ before the People

Um 1498

B. 9

Le Christ devant le peuple



H. 0,389, B. 0,282

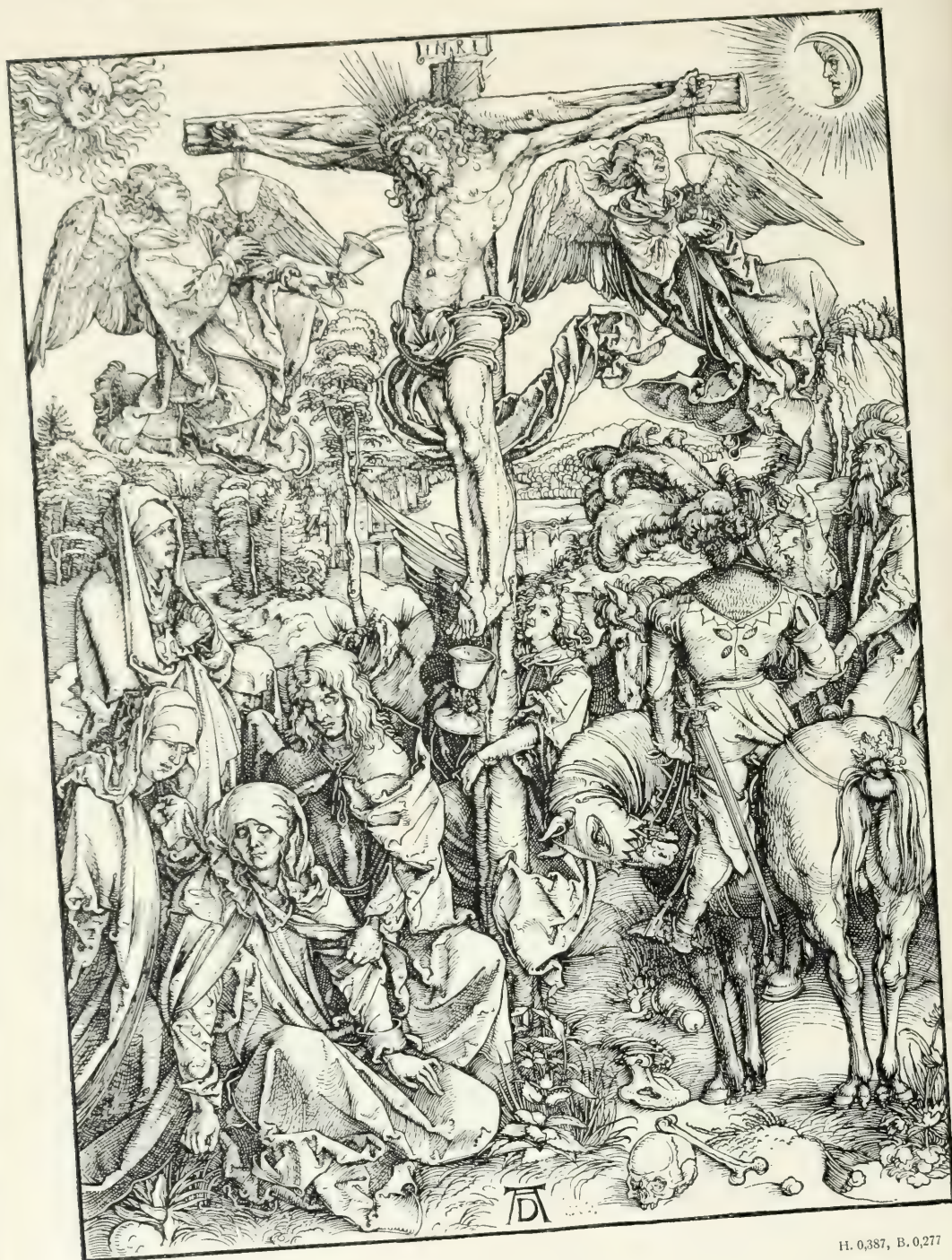
Die Kreuztragung

Christ bearing the Cross

Um 1498

Le portement de la croix

B. 10



H. 0,387, B. 0,277

Christ on the Cross

Christus am Kreuz

Um 1498
B. 11

Le Christ en croix



11. 0. 489, B. 0. 283

Die Beweinung Christi
The Lamentation over the dead Christ Um 1498
B. 12

Le Christ pleuré par les siens



H. 0,387, B. 0,275

Die Grablegung

The Entombment

Um 1498

B. 13

La mise au tombeau



Christus in der Vorhölle

H. 0,392, B. 0,280

Christ in Limbo

1510

B. 14

Le Christ dans les limbes



H. 0,391, B. 0,277

The Resurrection

Die Auferstehung

1510
B. 15

La résurrection



H. 0.119, B. 0.005

Christus am Kreuz

Le Christ en croix

Christ on the Cross

1510
B. 55



H. 0.113, B. 0.0081

Kain erschlägt Abel

Cain tuant Abel

1511
B. 1



H. 0,291, B. 0,218

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi

1511

B. 3

L'adoration des rois



The Holy Family

Die heilige Familie

1511

B. 96

La sainte famille

H. 0,237, B. 0,160



H. 0,295, B. 0,205

*Die Messe des heiligen Gregor
 The Mass of St. Gregory
 1511
 B. 123
 La messe de St-Grégoire



H. 0,235, B. 0,160

Der heilige Hieronymus in der Zelle
 St. Jerome in his Studio 1511 St-Jérôme dans sa cellule
 B. 114



H. 0,392, B. 0,284

Die Dreifaltigkeit

The Trinity

1511

B. 122

La sainte Trinité



H. 0.210, B. 0.210

The Holy Family	Die heilige Familie 1511 B. 97	La sainte famille
-----------------	--------------------------------------	-------------------



H. 0,210, B. 0,210

Der heilige Christoph
1511
B. 103

St-Christophe



St. Jerome in the Grotto

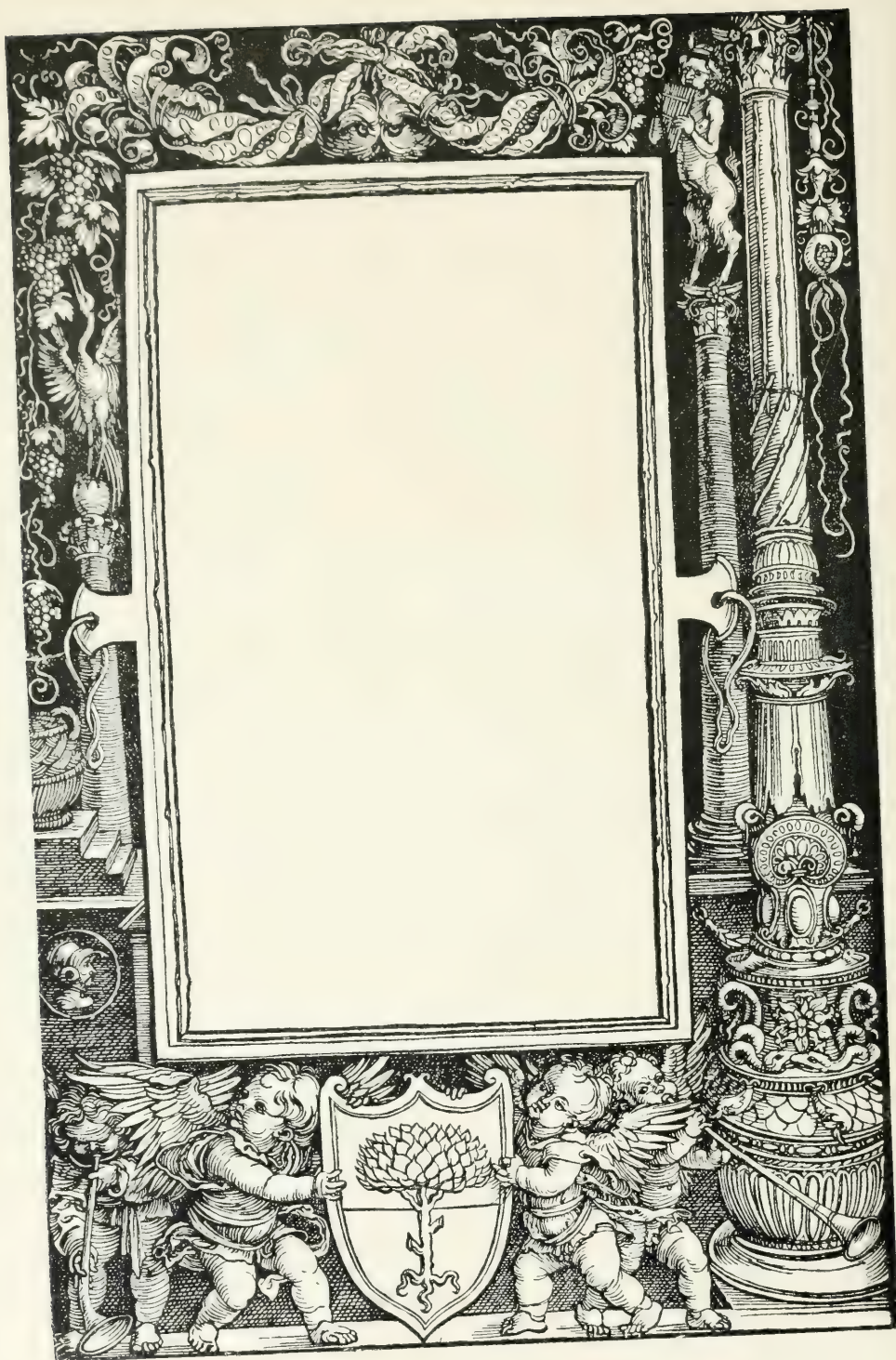
Hieronymus in der Felsenhöhle

1512

B. 113

H. 9.104, B. 6.111

St-Jérôme dans l'ancre



H. 0,196, B. 0,126

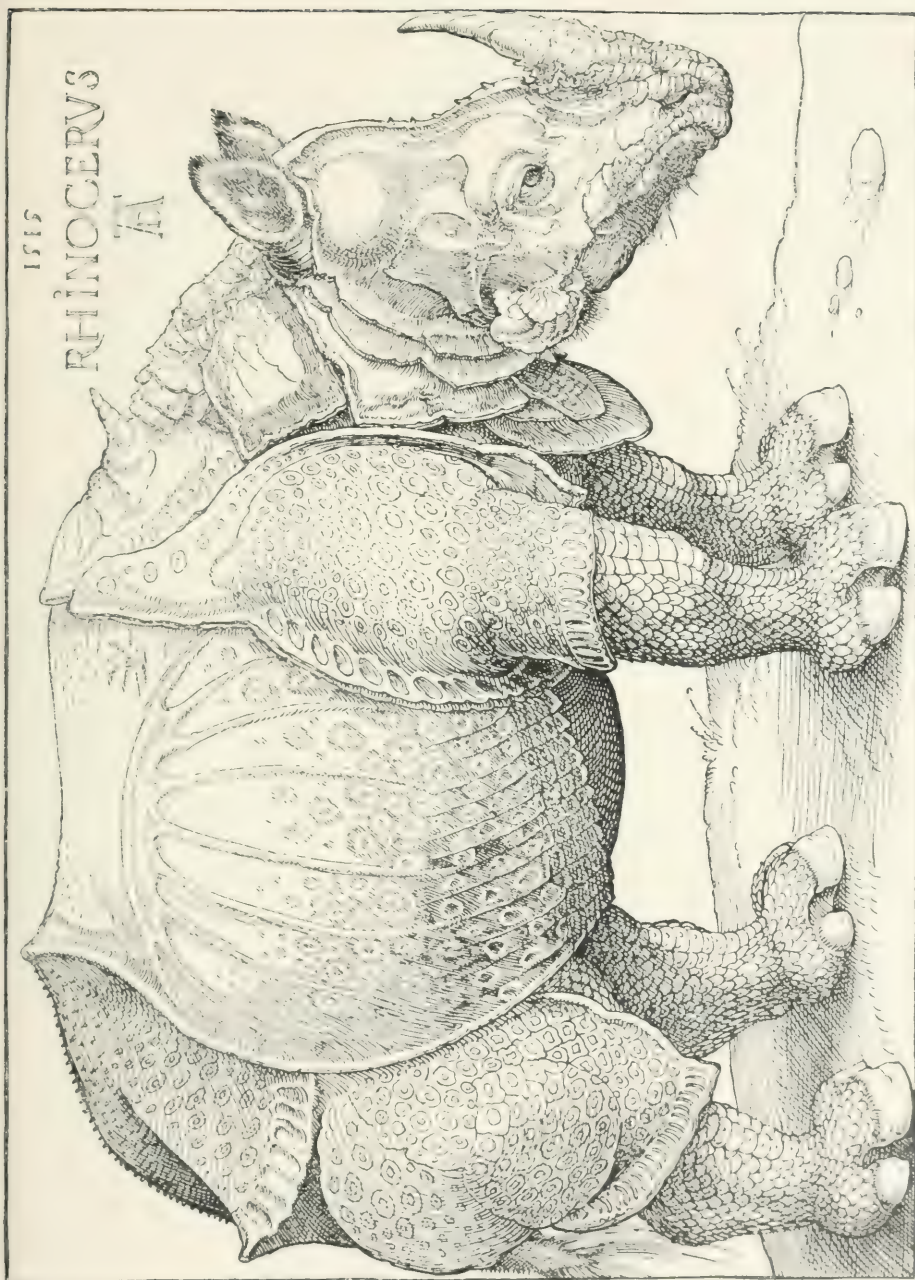
*Titelblatt

1513

P. 205

Title of a Book

Titre d'un livre



1515
RHINOCERVS
A

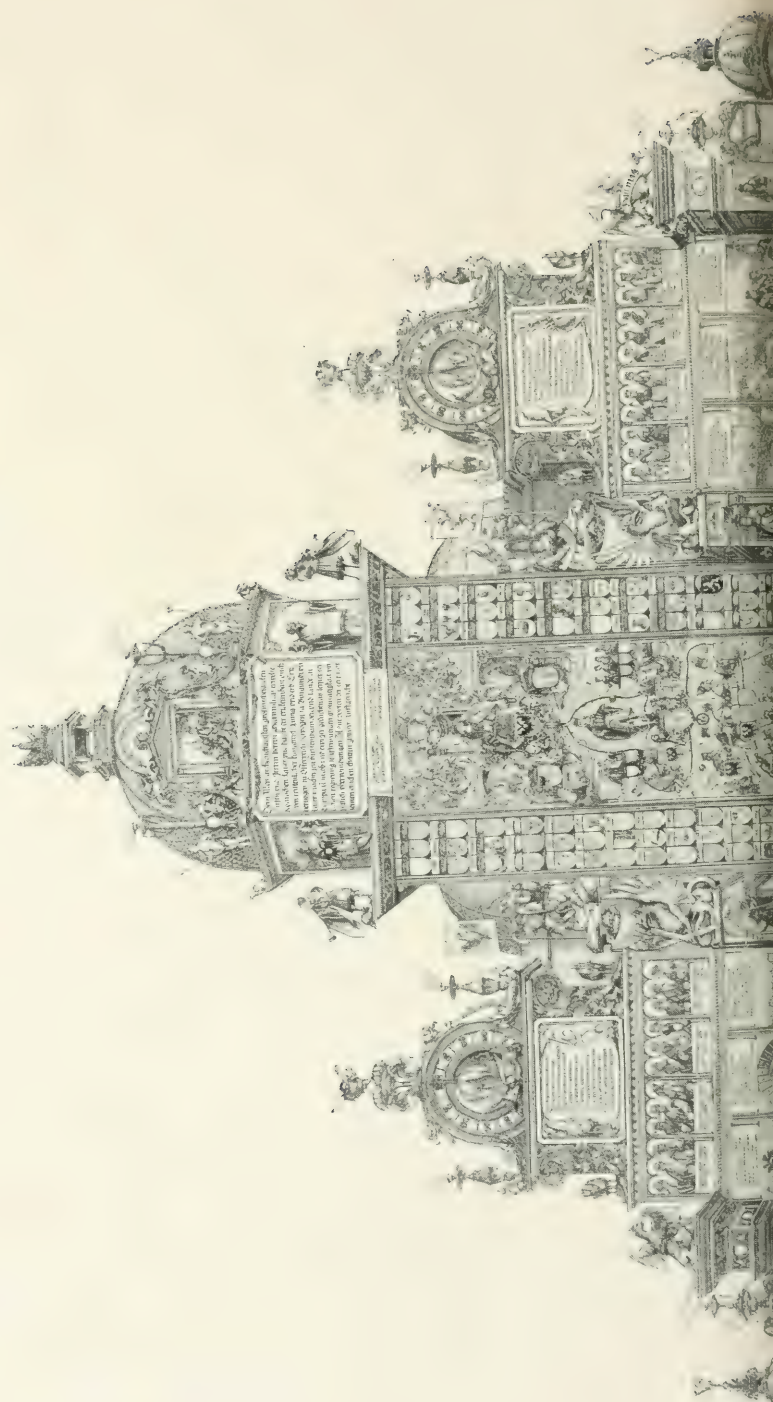
H. 0212, B. 0, 300

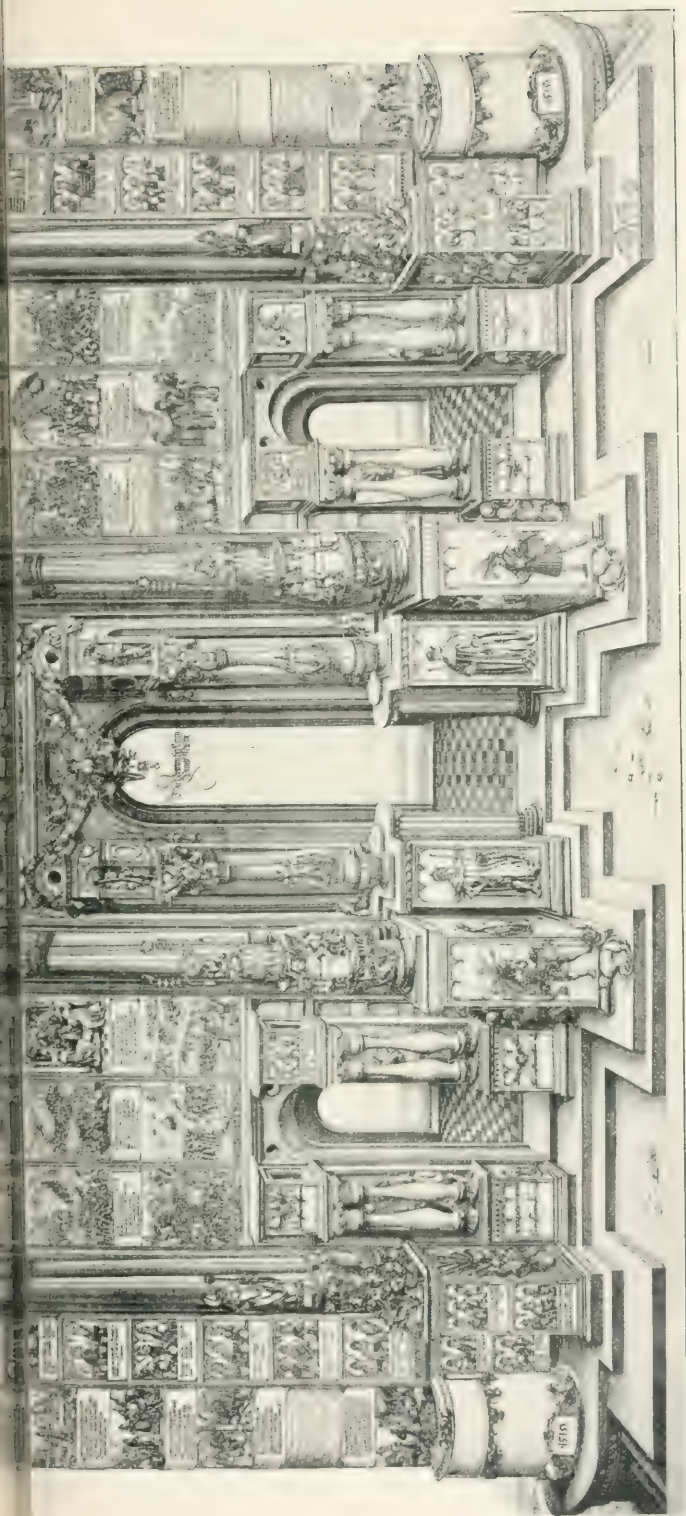
Le rhinocéros

Das Rhinoceros

1515
B. 136

The Rhinoceros





Hohe des Originals 8,40 m
 Breite des Originals 29,22

Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian

L'arc de triomphe de l'empereur Maximilien

1515

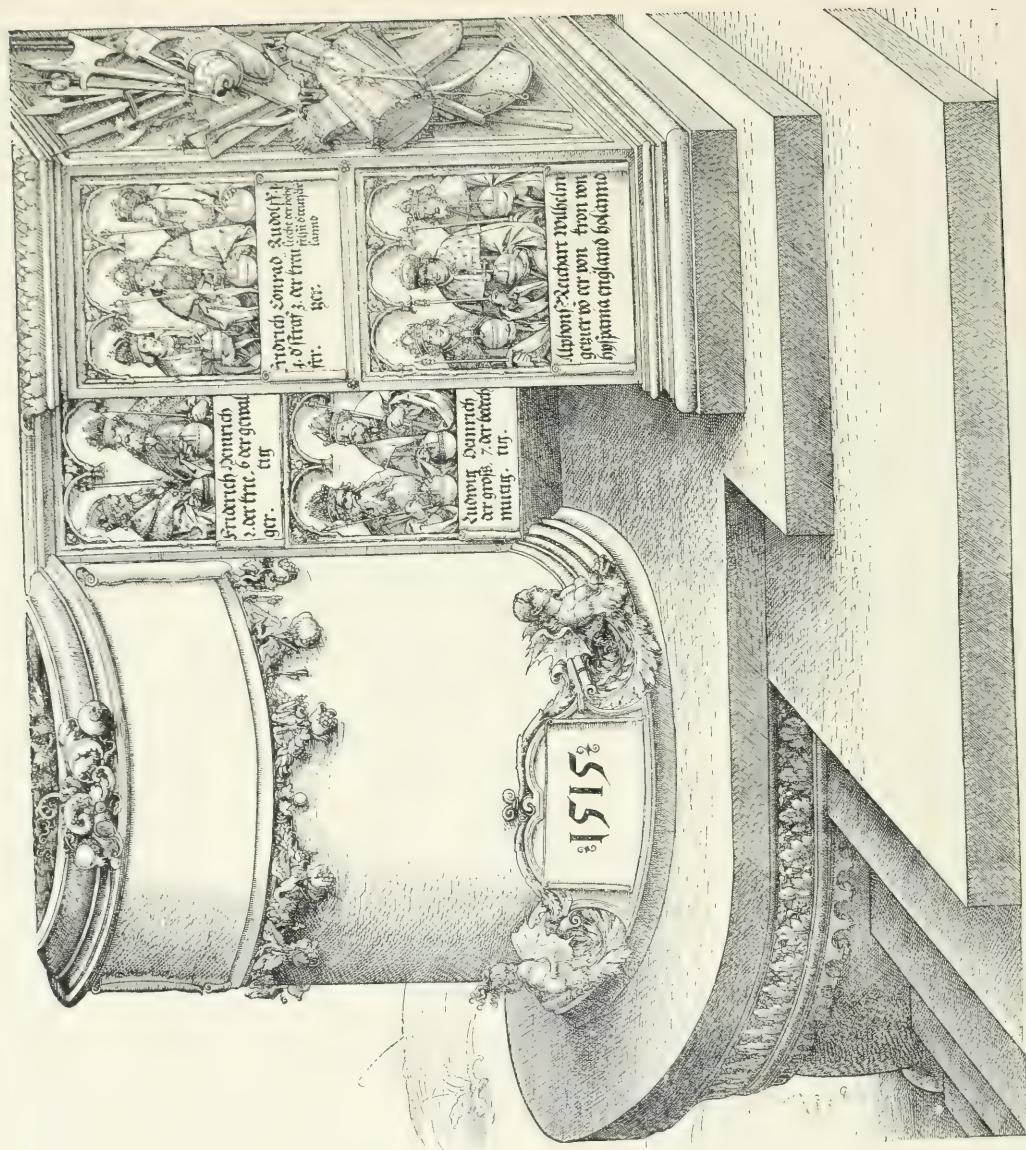
B. 138

Verkleinerte Gesamtansicht

Vue totale réduite

The triumphal Arch of the Emperor Maximilian

Total View reduced

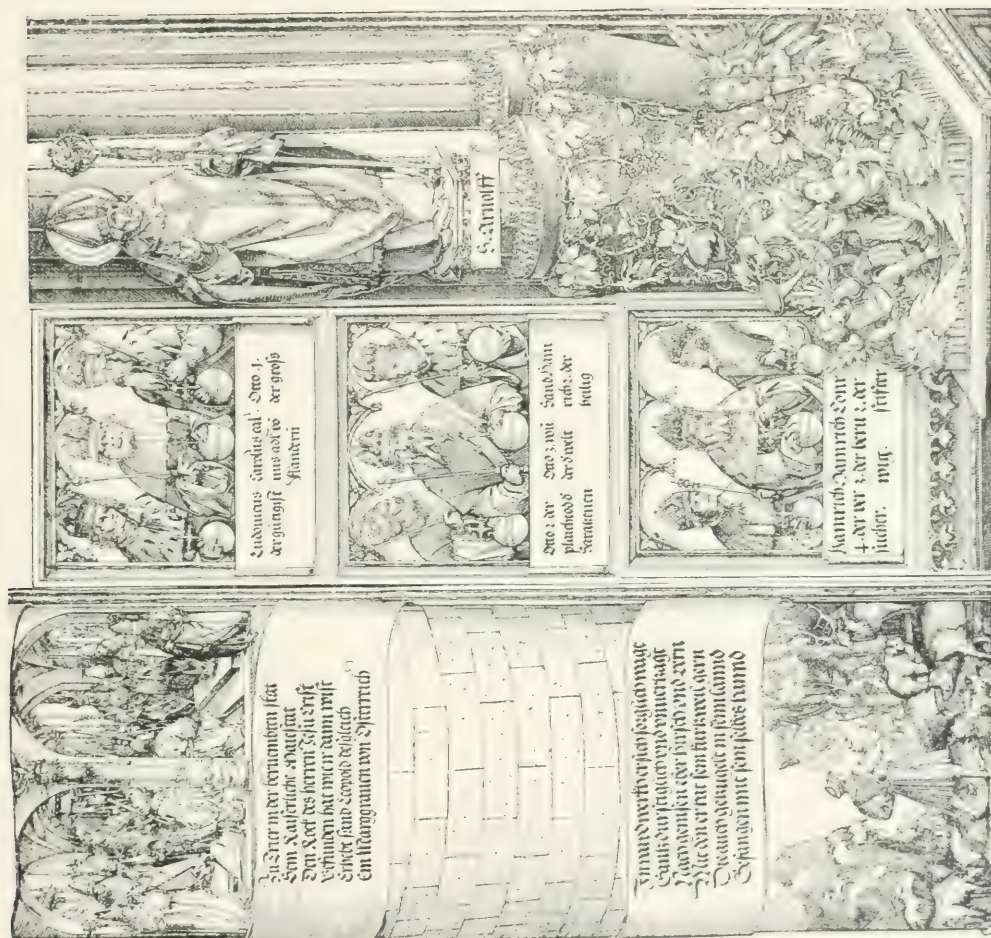


Nr. I - XXXI

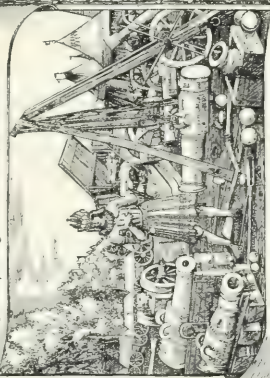
Die einzelnen Teile der Ehrenpforte

The different parts of the triumphal Arch

Les détails de l'arc de triomphe



Was siess vnderst er für eine
 Danc der ingaus werd hantent
 En gneuerung sei hupen gon
 Tysche maet er al hupen schon
 Ge we das man im wach kereit
 Zu trost der hansen Cristenheit



Er hat das geyrocht gheus eracht
 Mit gheset solt stuygen make
 Danc manen soet ingeweset
 Gan schuete in puden fur en hake
 Danc er kutteracht hat
 Danc alse gheuer die



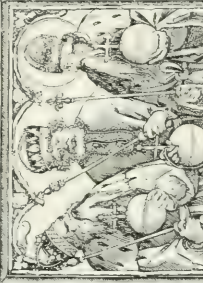
Gionetier sprach sende in danc
 Danc we kande in hende land
 Aet er mit hantier nacten
 Die man sach eren der in hant
 Danc sie wach der hant
 In gessen hant so er hat



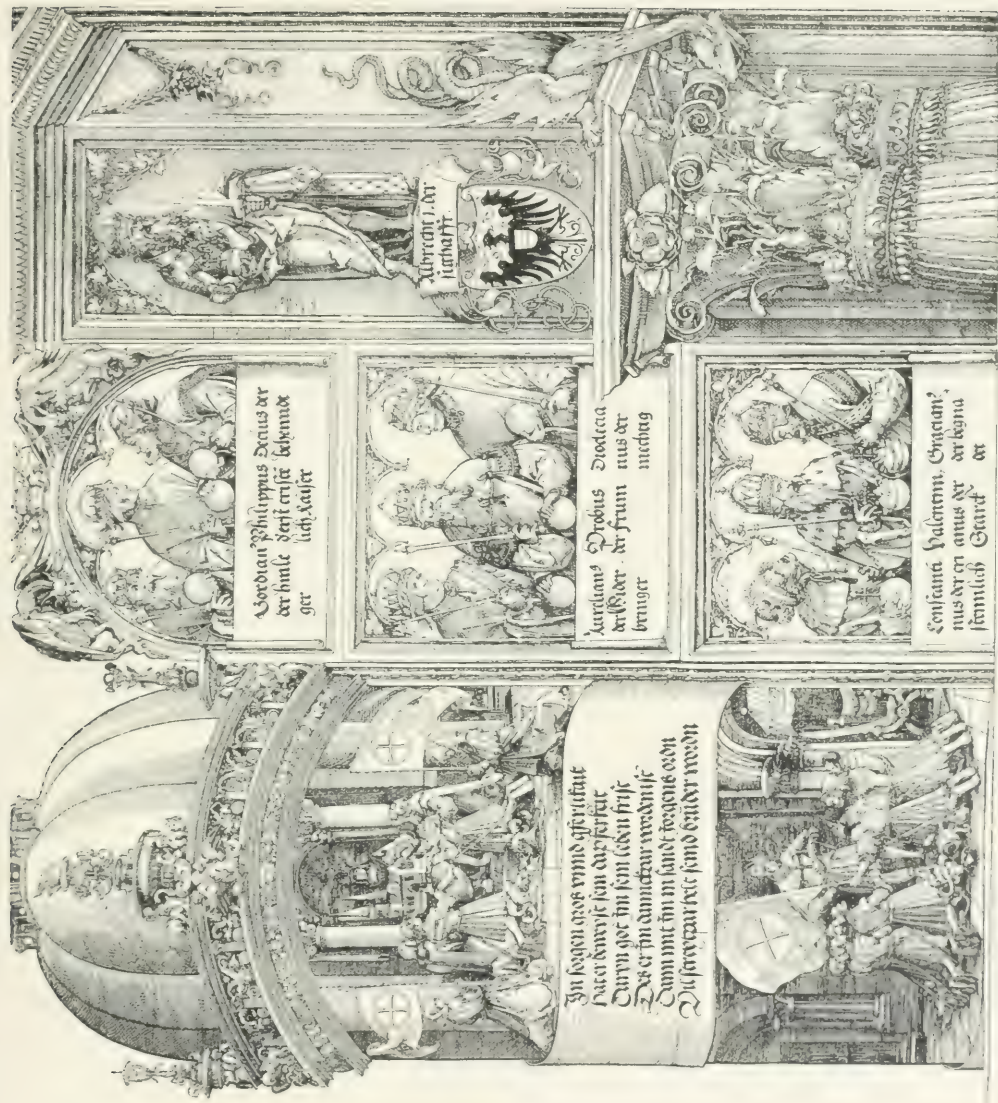
Theobaldus Honorius
 der Vogt der Luchsch der Han
 forsting

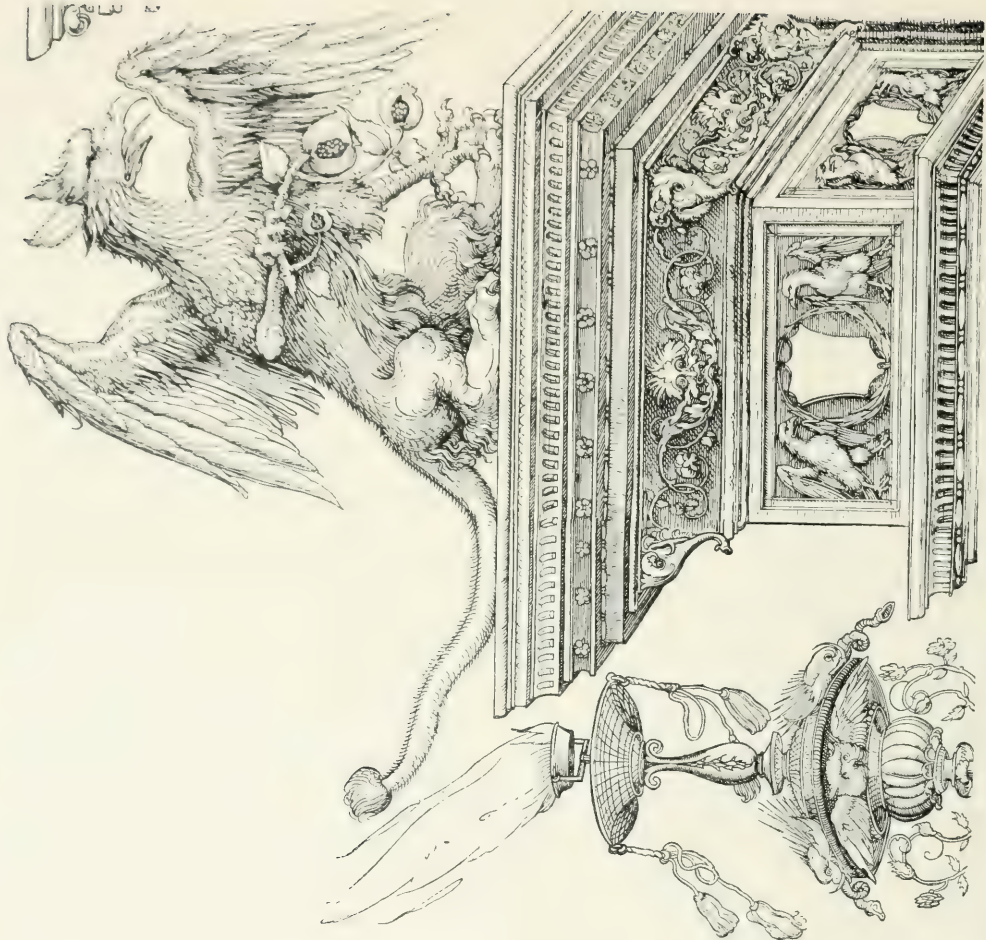


Daer der Dietrich von Ansaltaus
 herfurte hin al so dancmer
 hifama

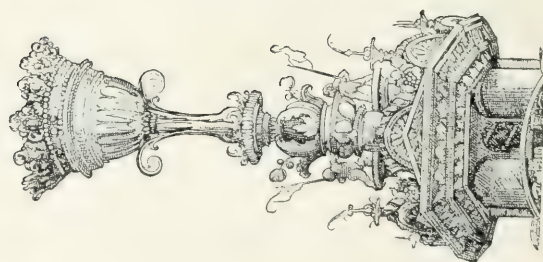


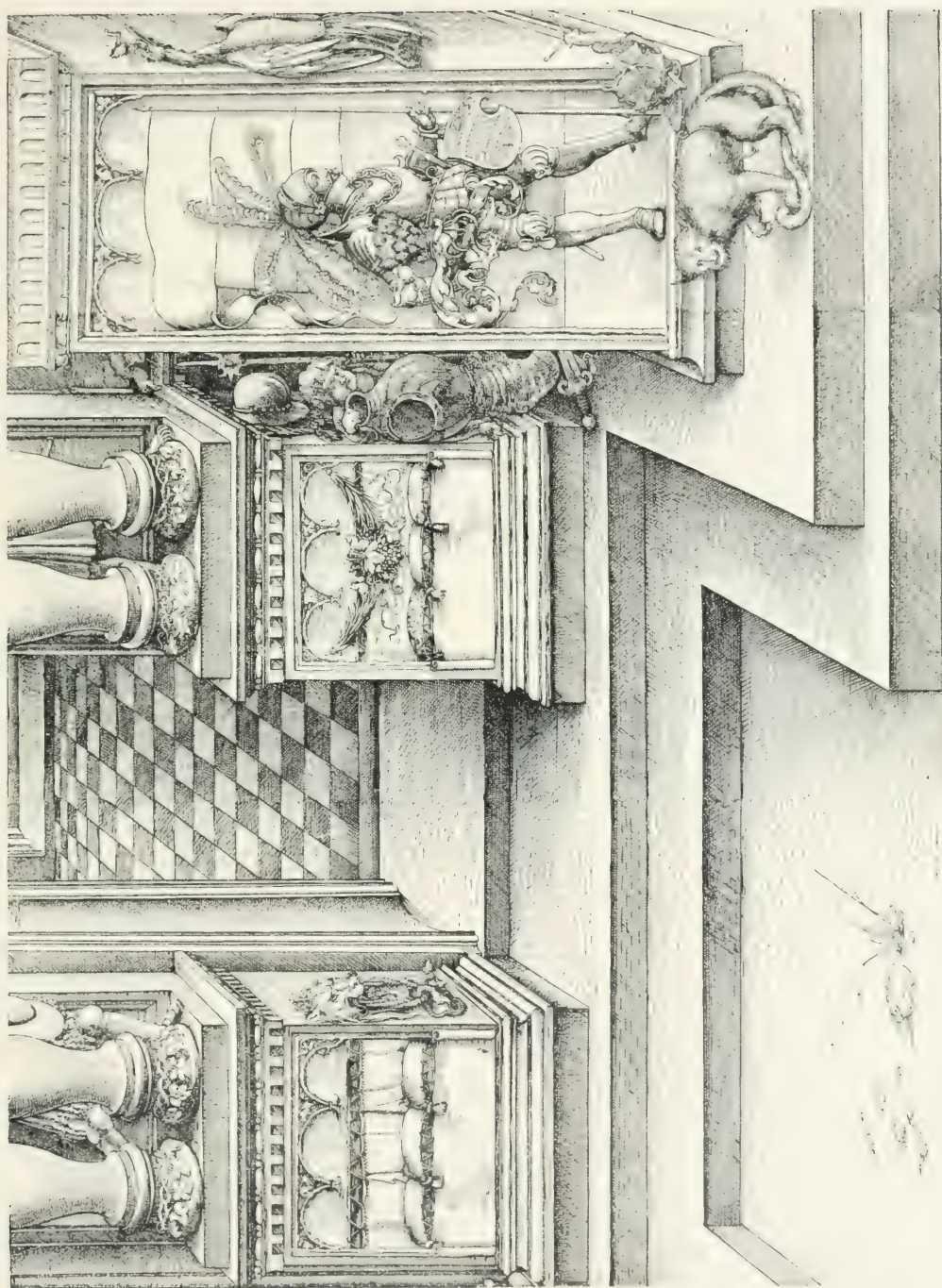
Aufman' Endus er
 der Reche hofen der hant
 seget

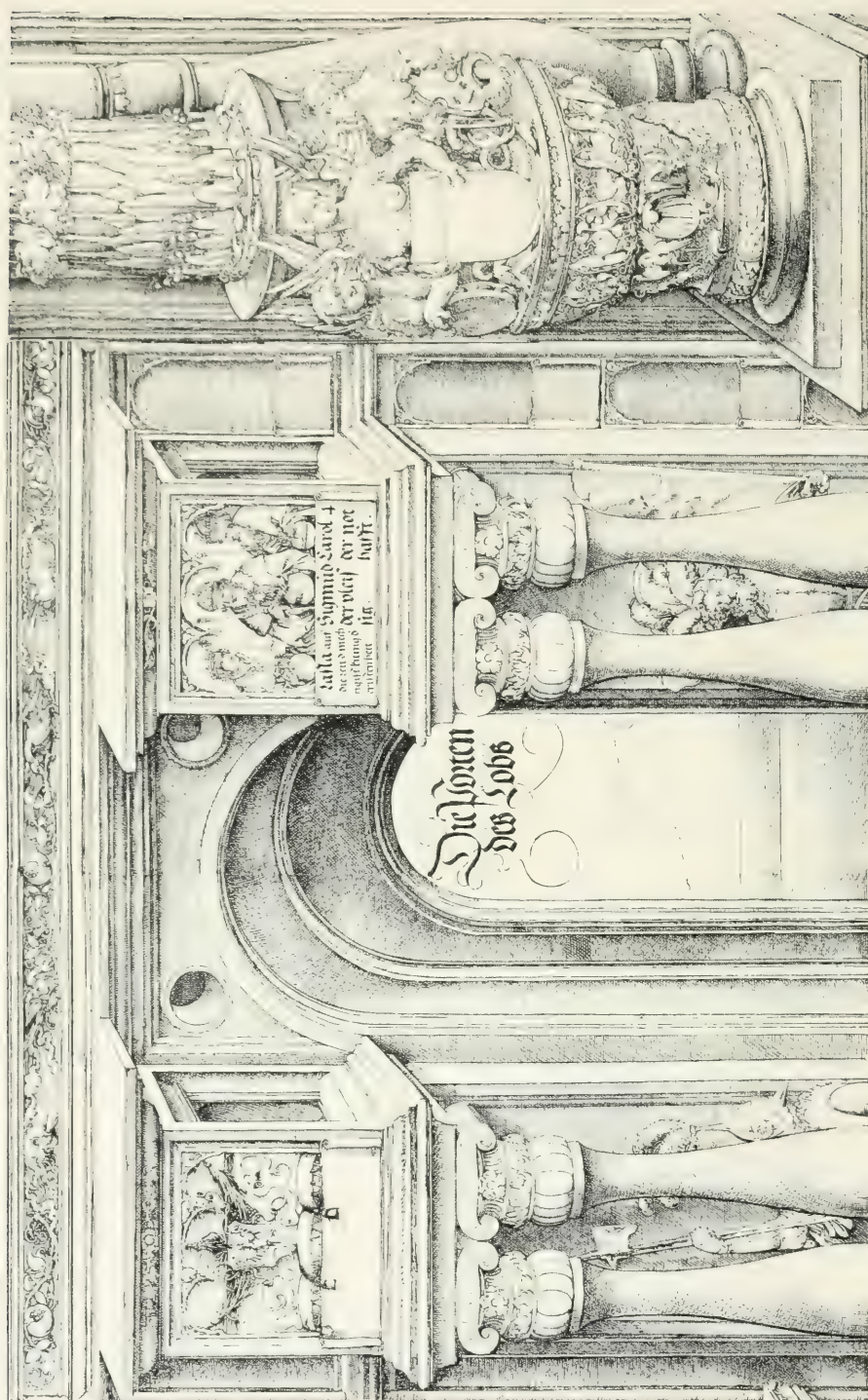




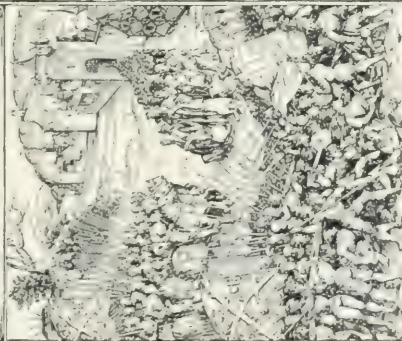
V



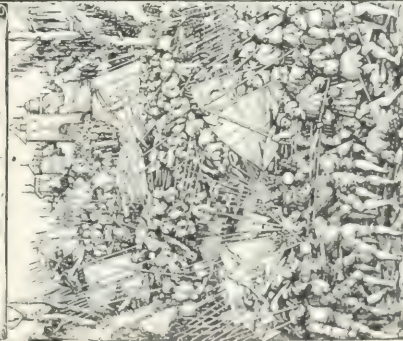




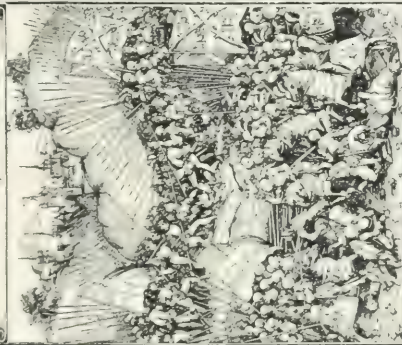
Dum die die völsche sinnen vil
Durch staten krieg und bitter schlacht
Sinn sin er wider ledig macht



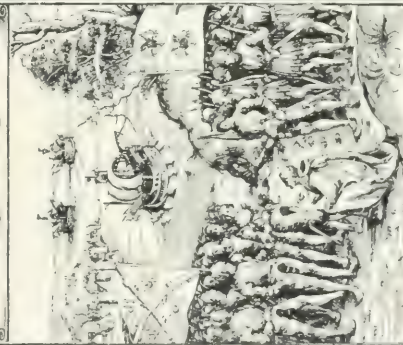
Die Römung zum teum andernmal
Zünden sich mit frigen volk
Dorumb in staten schlachten ges
Ein leues puet er a veras
Nur in so manchen sin eracht
Als er kein aderiam macht



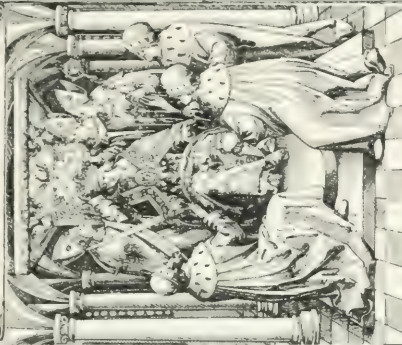
Das velt kermung mit and'ler schlacht
Den rechten zylschet er misst
Das lündet im hülte doch zu last



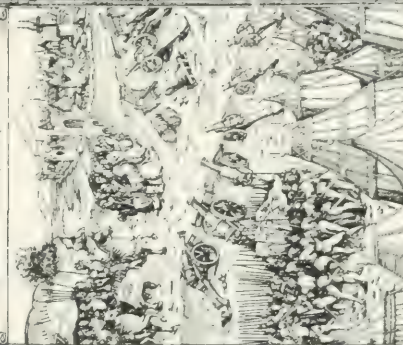
Er krieget den krieg von engelland
Deshalb im rechten anschlag sind
Nur in macht er den bruder schlacht
Nur kein velt in der besten krieg
Dumt sein velt ist das kermung
Die im vor dem kermung

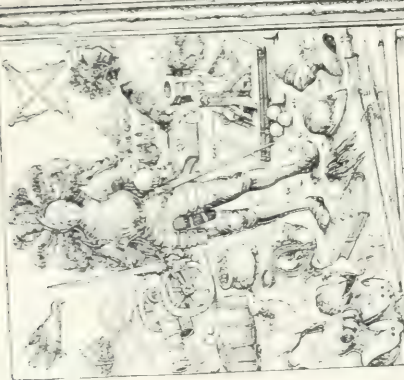


Dum er sein land dunt und reut
Er macht gut frid und emlich recht
Durch in vil auffru werden schlacht



Dor sein rechte ledig macht
Vor velt in staten reut gedacht
Wie er sich wider rechten mocht
Nur dem krieges sin die es dacht
Dorumb mit seiner kermung land
Im kermung gar velt kermung land

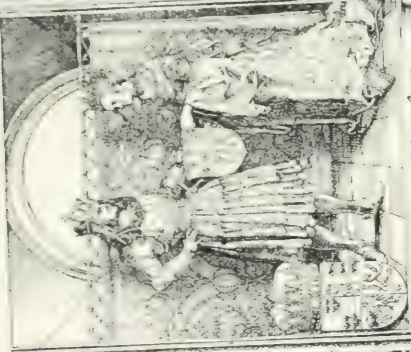




Vor Zerrauen hub sich ein not
 Er wunden tautete süden vor
 Mit wenig volke doch solchs geschach
 In löwen fündten daz ich nach
 Das selb wüde er irrenlich
 Des ich im do vnd er verglich



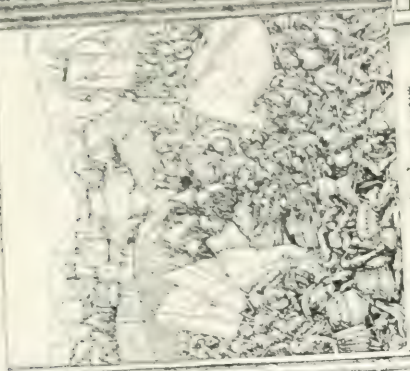
Die künning sinnen sin vnd land
 Verheilen in das was ein schand
 Des sie künnach erretten vil



Ein krieg ier in obeltern siert
 Daz man noch sein manker siert
 Auch irrenlich des ritt verges
 Daz irrenlich wider irrenlich
 Doch macher sie wils sel vnd gam
 Das land gemüetlich ein man



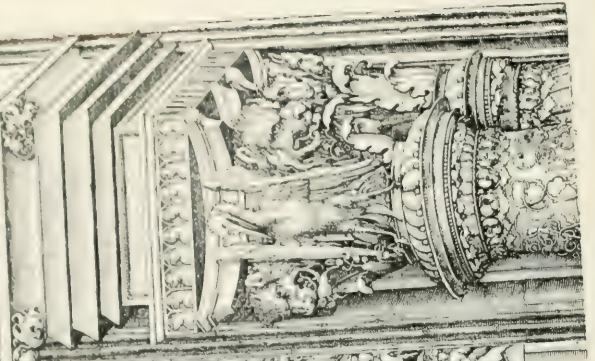
Er was darrach mit firtzpar schmet
 In des von Lütich aigen lant
 Der lachen ernde gar mit krenche

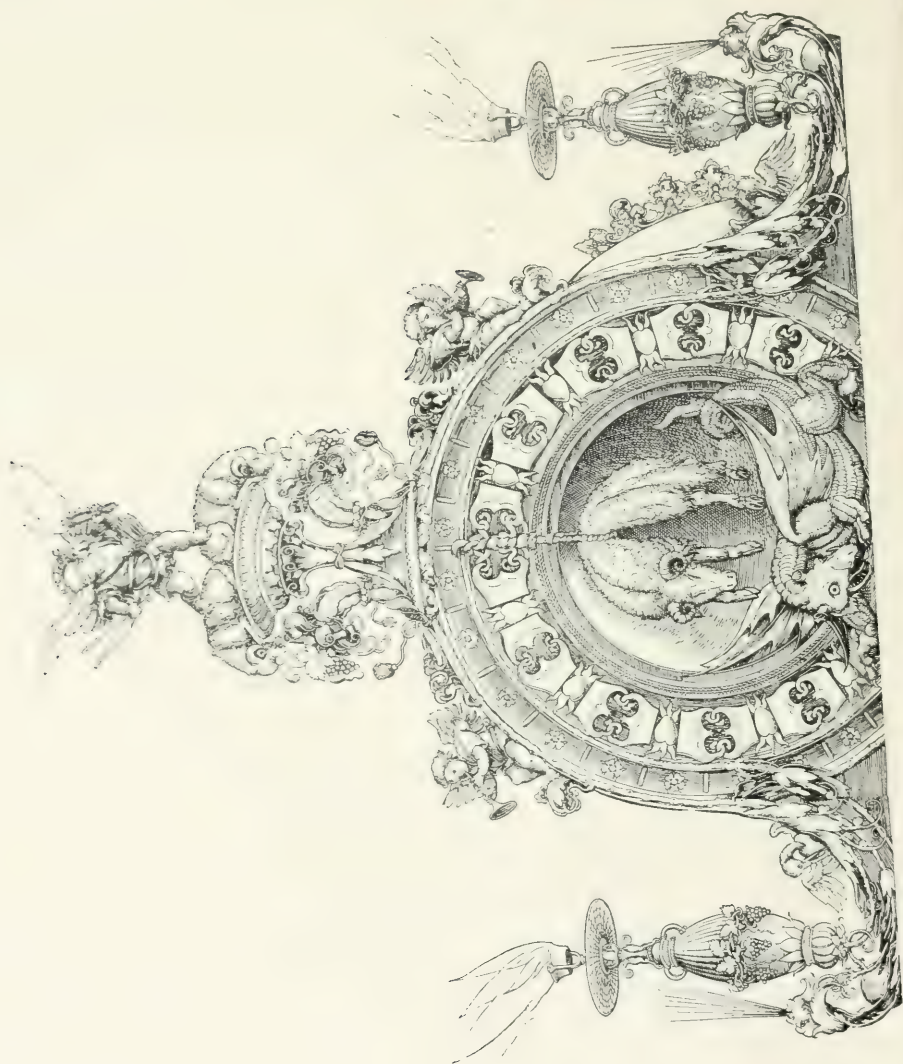
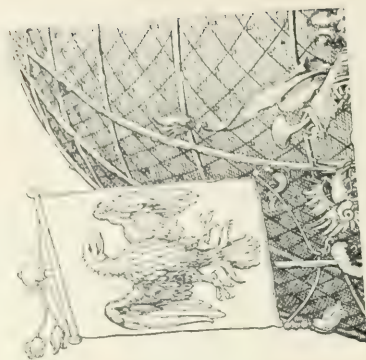


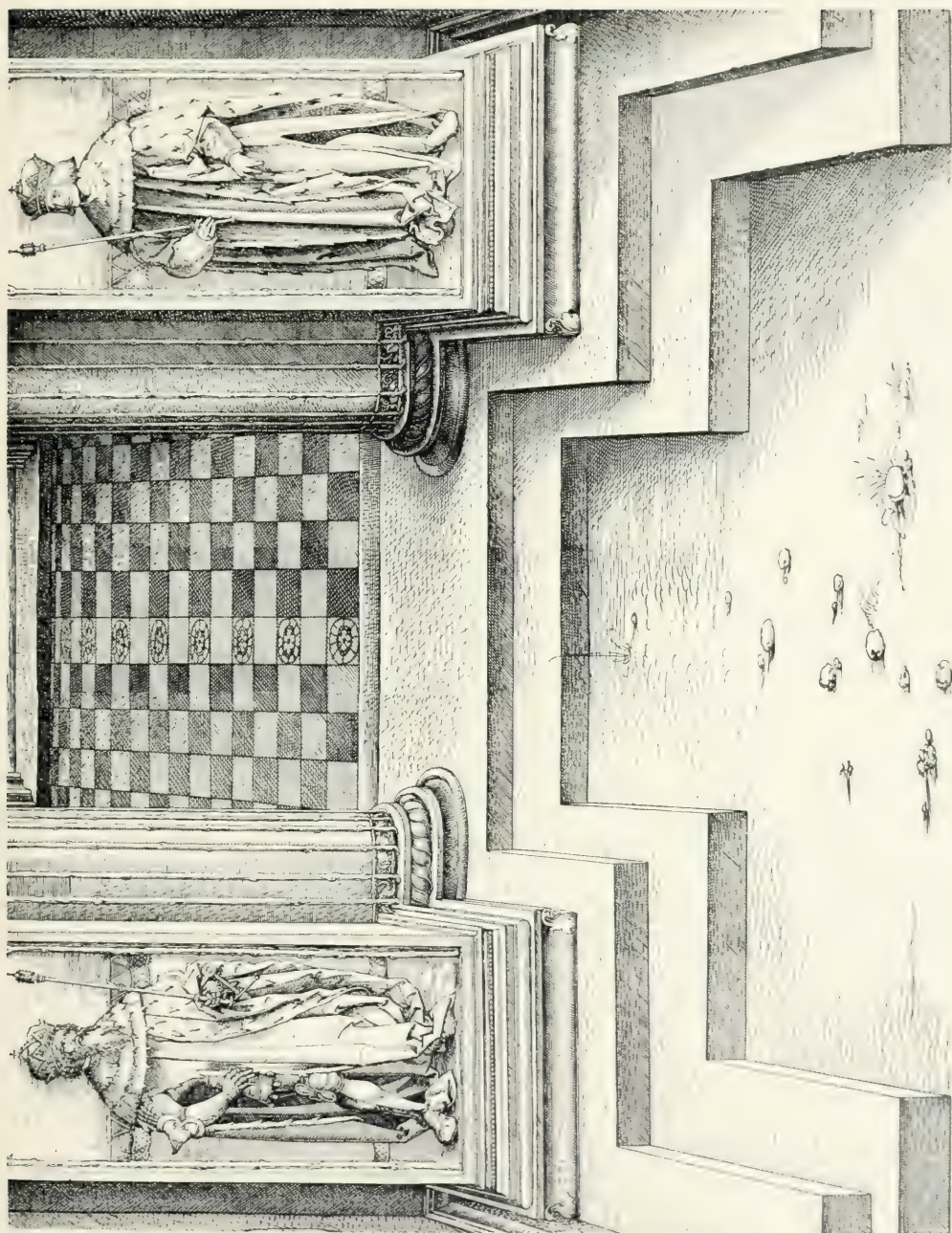
Solcher von verich getanen mit
 Daz es ten eken ynnich hat
 Daz man irrenlich des geschach
 Daz man er sich berreuer nach
 Die hat mit glück gar pils leumung
 Wieret er als manchen drang

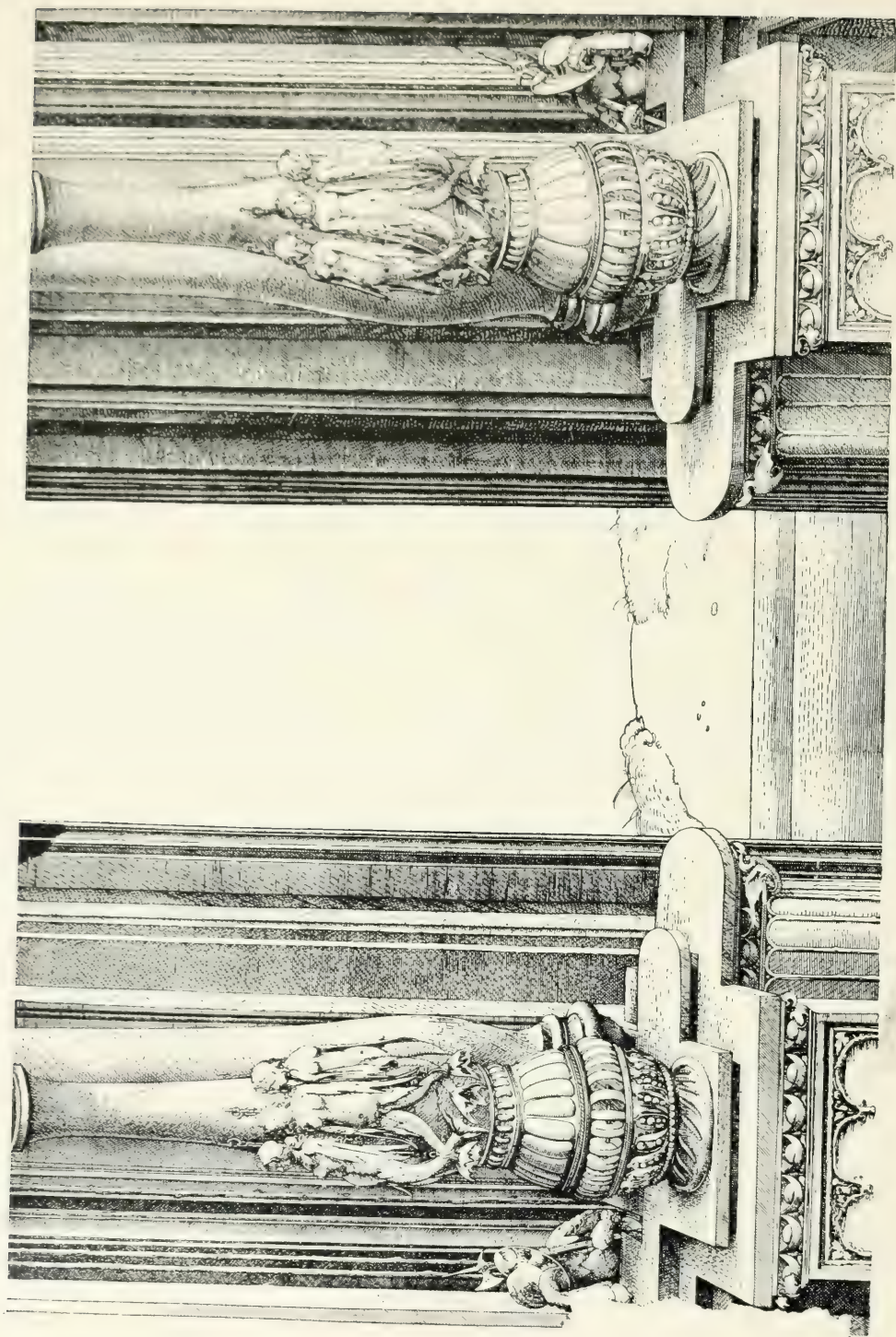


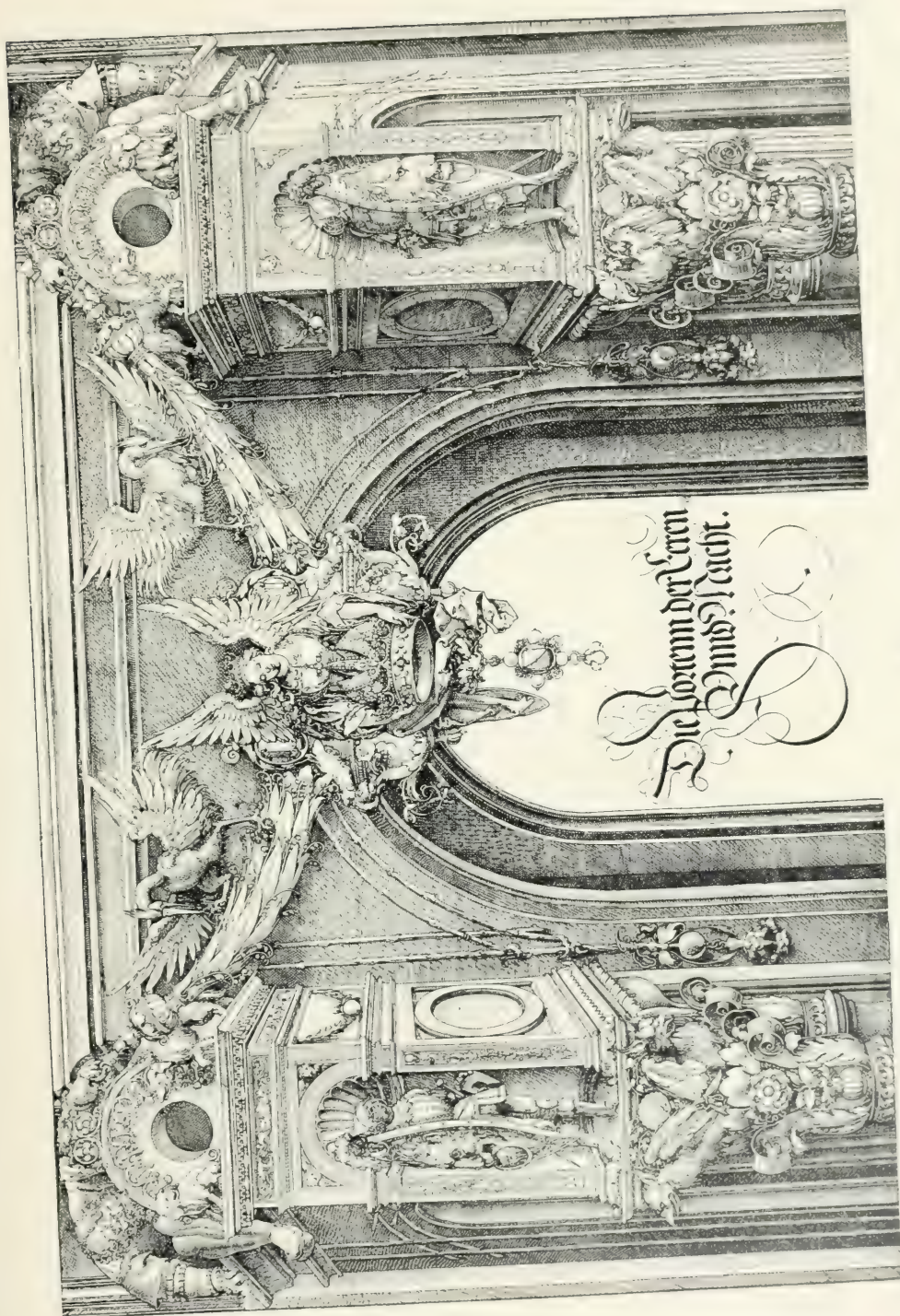
Das künlich rich vnd selche that
 In ir kung erretet hat
 Mit solcher irrenlich vnd getant

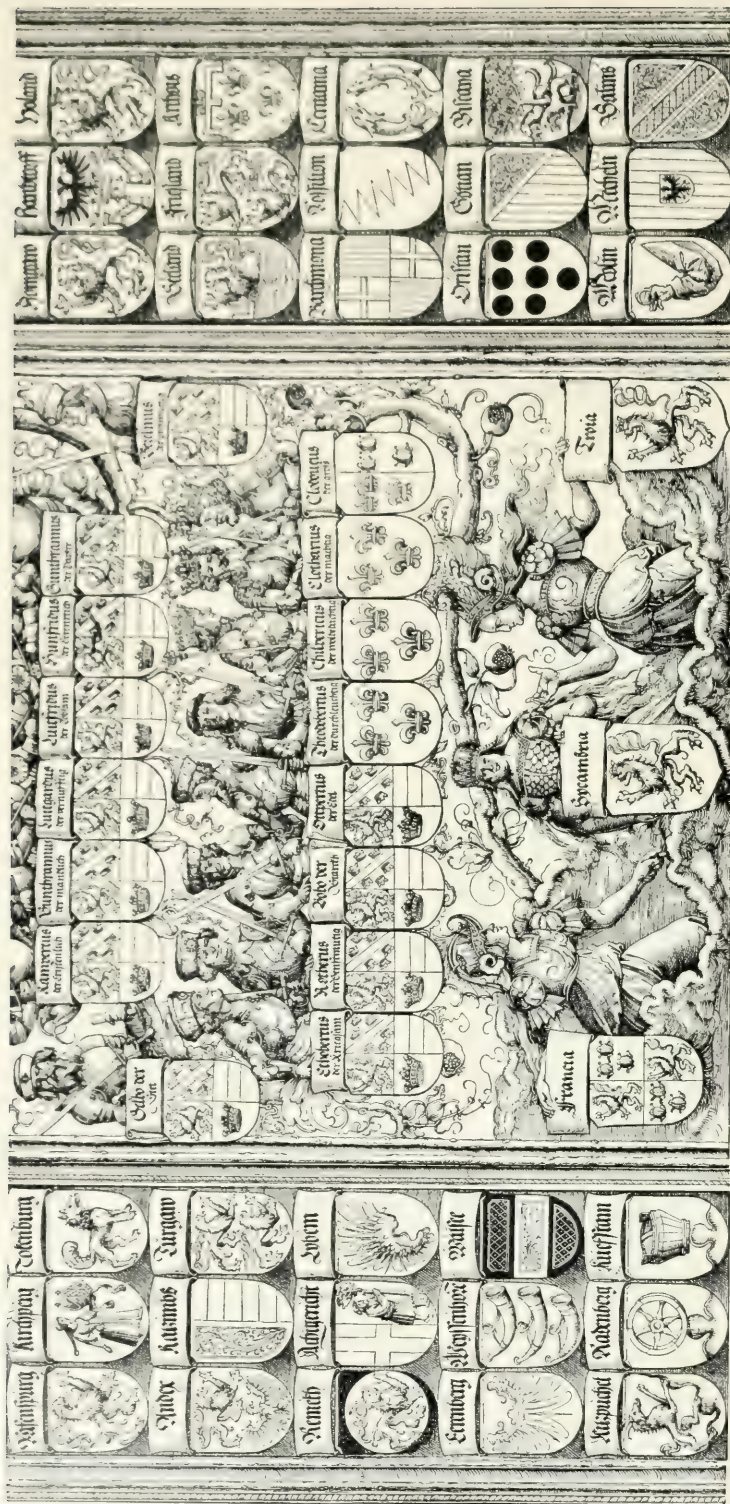


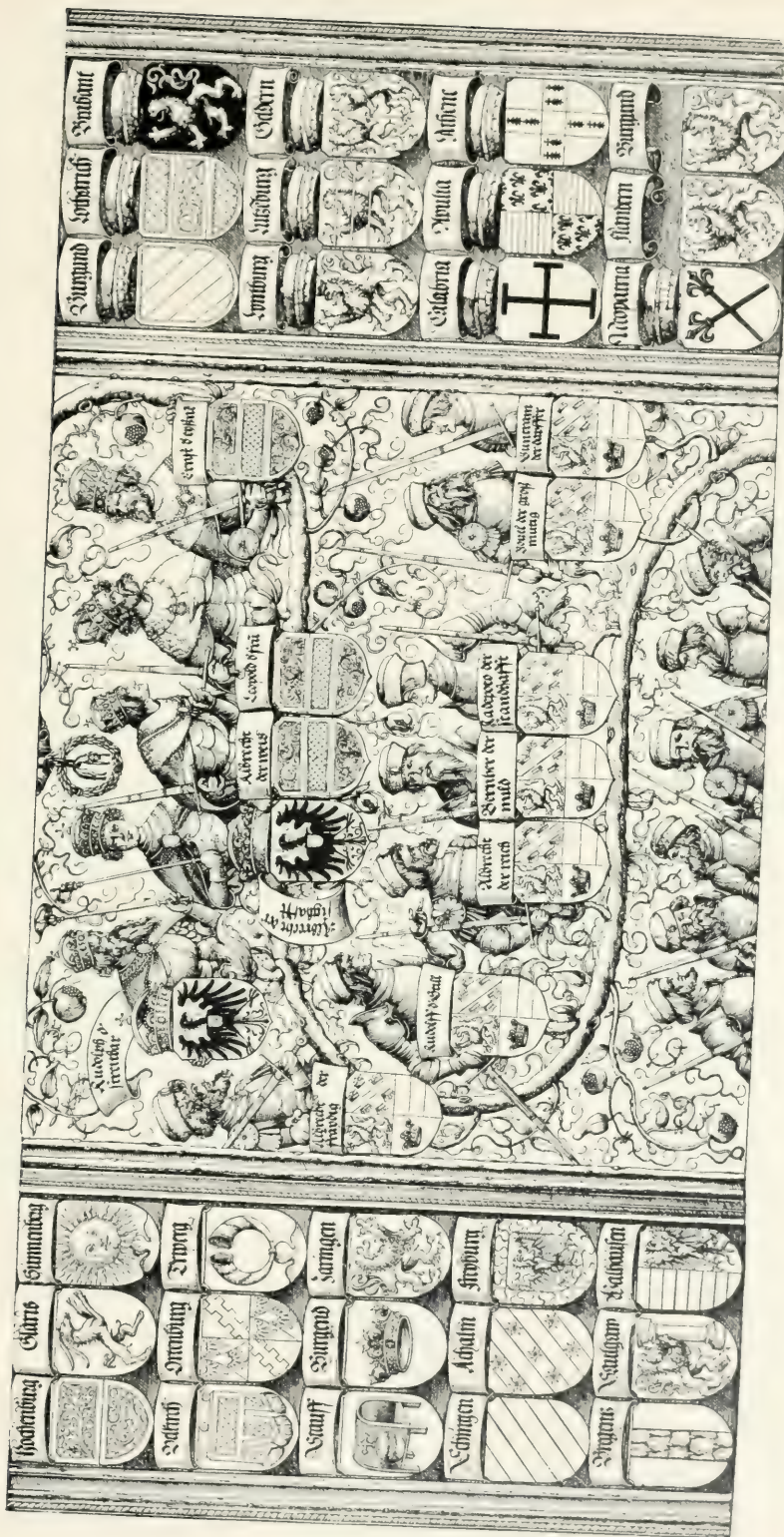


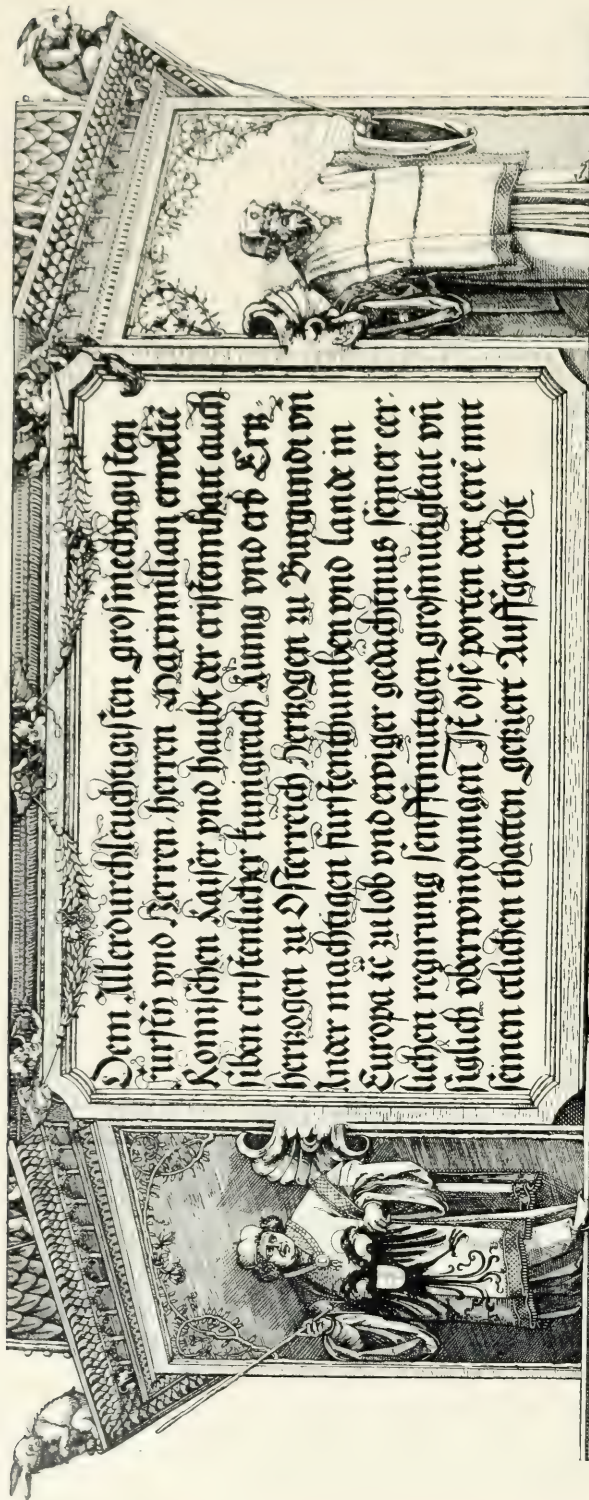






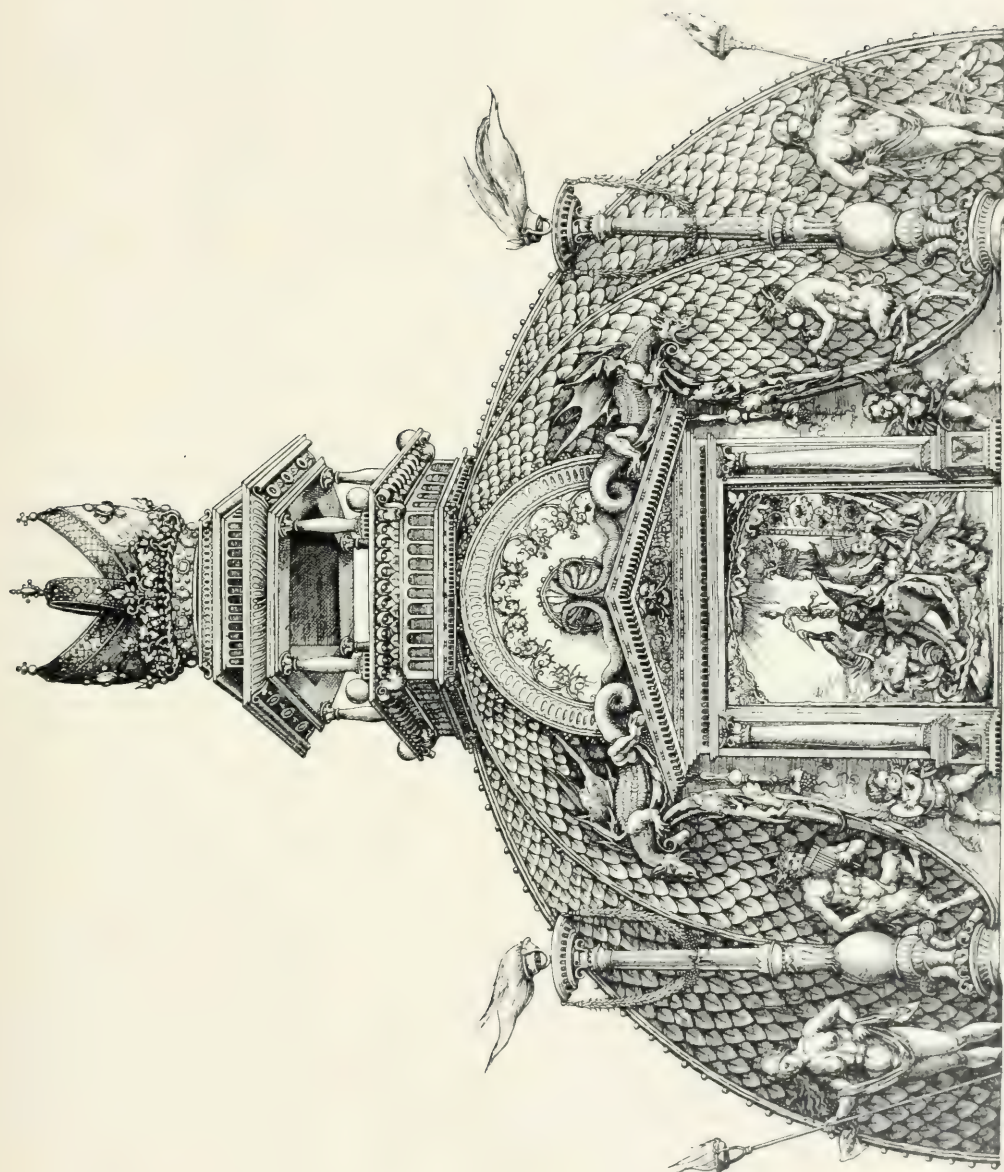




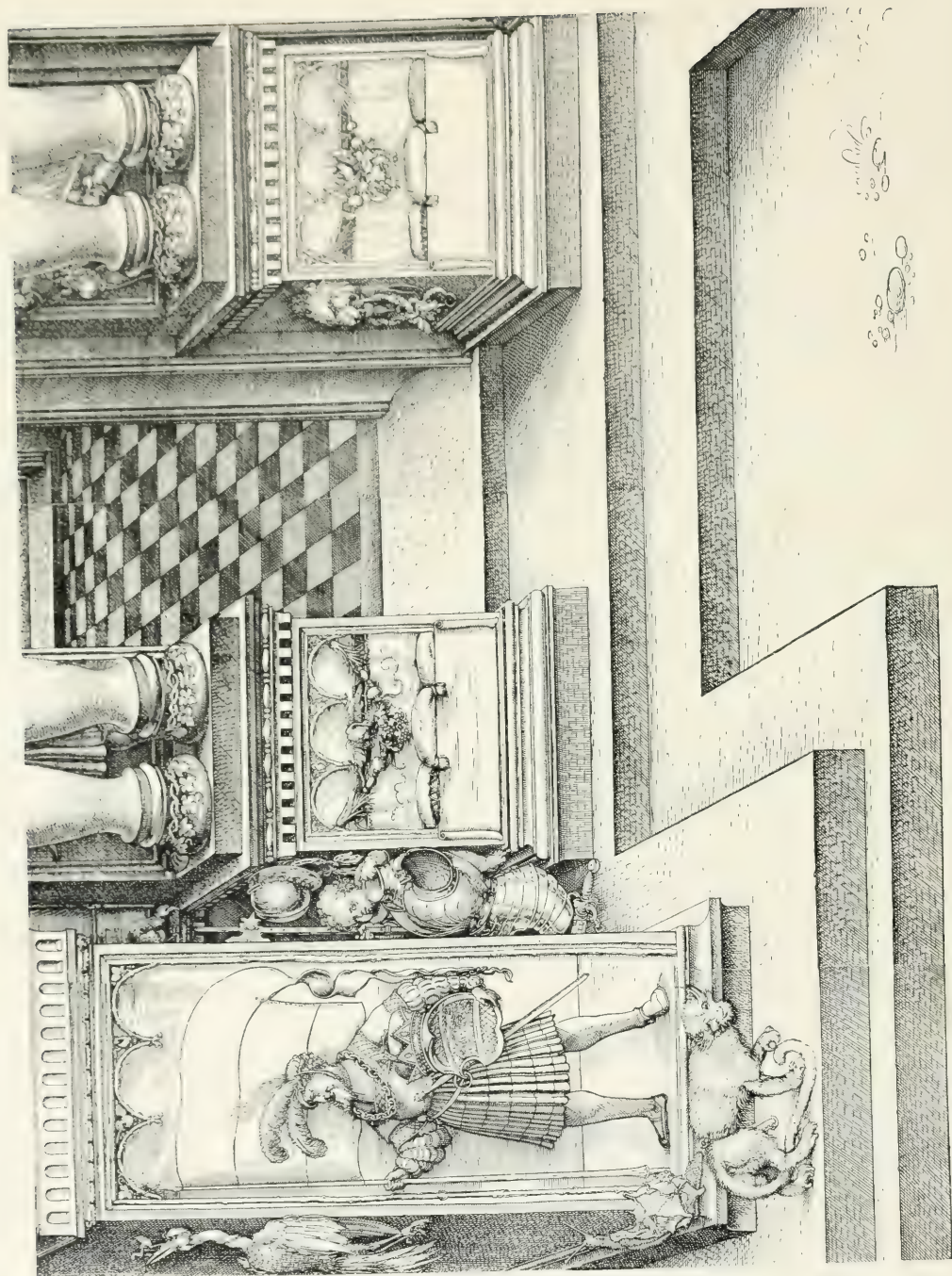


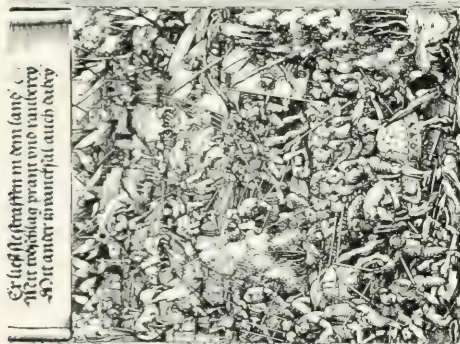
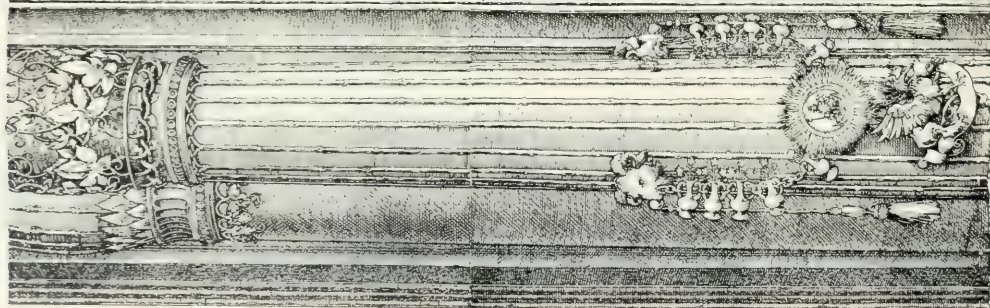
Dem Allerdurchleuchtigsten grosmechtigsten
 Fürst vnd Herren Herren Maximilian erndte
 Römischen Kaiser vnd haubt der cristenheit auch
 seinen cristenlicher künigreich künig vnd ab Erb
 herzog zu Österreich herzog zu Burgundi vñ
 ander mächtigen fürstenthumben vnd lande in
 Europa ic zu lob vnd ewiger gedächtnus seiner er
 lichen regierung seufftmütigen grösmütigkait vñ
 siglich vberwindungen Ist dñse porten der erre mit
 seinen erlichen thatten geniert auffgerichte

Diese viererliche geniale
 Döcker verstan in der gestalt
 Das kaiserliche maxenat
 Dant vnd mer genieret hat
 Fürstlicher dñg vnd großer sach
 Als er von fürsten mer geschach



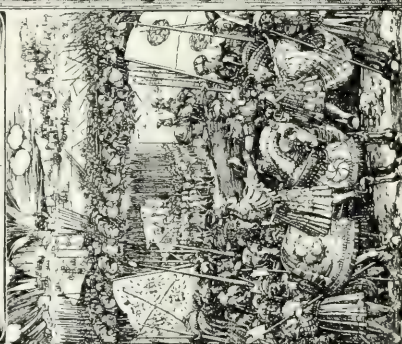
XX





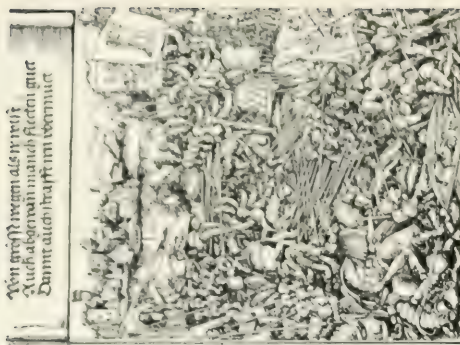
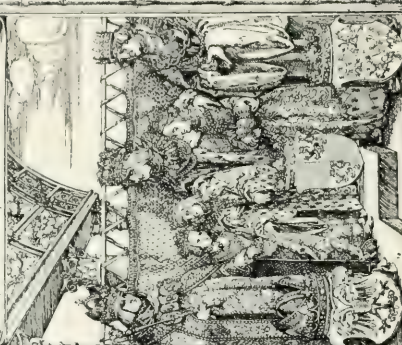
Er ließ sie schaffen in dem Land
 In der ritterslag prant und tumbery
 In der ander wunschul auch daby

Er sich darnach in inderland
 In der dem künig von Engelland
 In der kampen in on hant gros
 In der tranen solches verdris
 In der mangel der nicht lag
 In der man nach geschafft Cornay sich gab

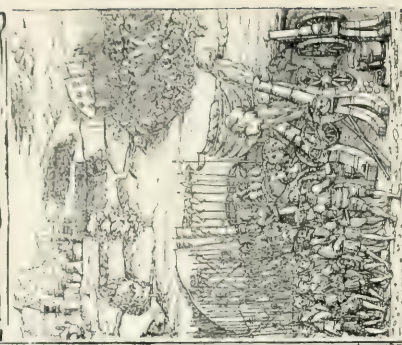
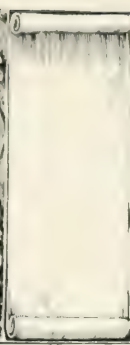


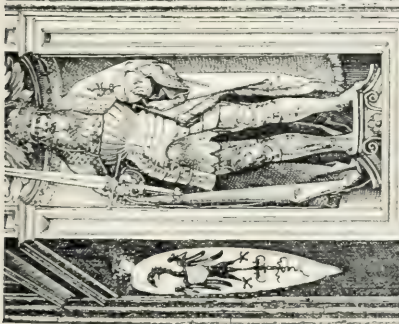
Den in darnach gefallt ist
 Durch sein vernunft zum rich leben
 In der schenckhofft vnder reit

Den künig von Polan
 Die reit künig in der künig
 Komen zu in in der künig
 In der künig in der künig
 In der künig in der künig
 In der künig in der künig

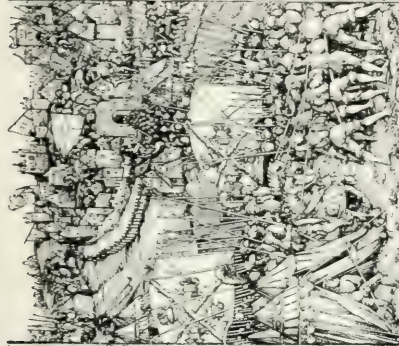


Den künig von Polan
 Die reit künig in der künig
 Komen zu in in der künig
 In der künig in der künig
 In der künig in der künig
 In der künig in der künig

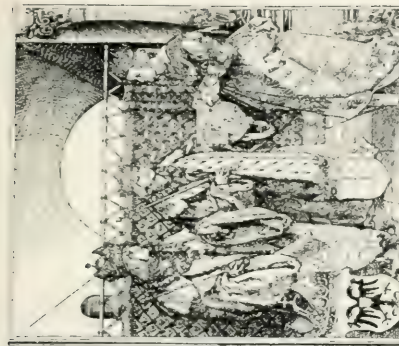




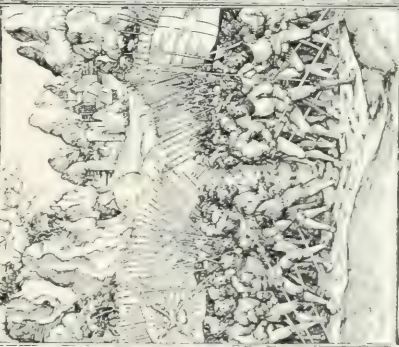
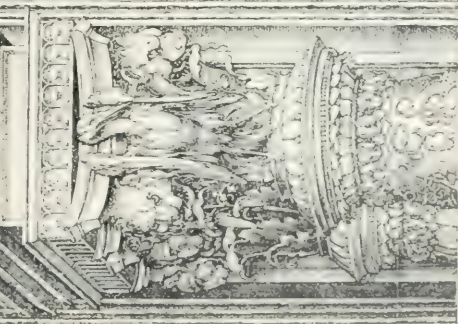
Die schweizer hiezen mit dem runde
Das wurd von allen künig künig
Er waz gar pait aus dem lande
Aus den friden auch vermale
Darin er den paiter si ganz anrege
An dem sin eren auch oft anrege



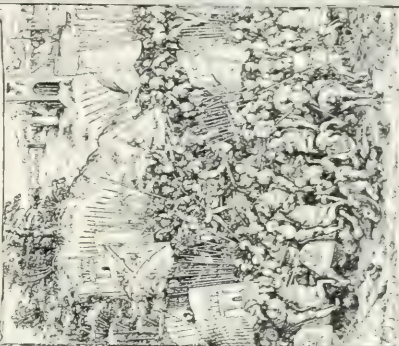
Nach der de chonig gut
Hut er nar schenckend gütter hat
Zem bruck von islanid
Zem künig gewinn auch alda
Hie schenckend erer zuwende
Zu schenckend erer aus dem lande



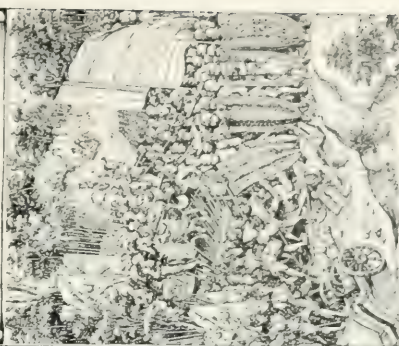
Ein kayscher krieg er schies und lirt
Mit seiner macht bewanget lirt
Die rebann zogen aus mit mache
Den jorden er ab ein trifflich schlocht
Er rittlich auch gefangen nam
Als schenckend erer wol geam



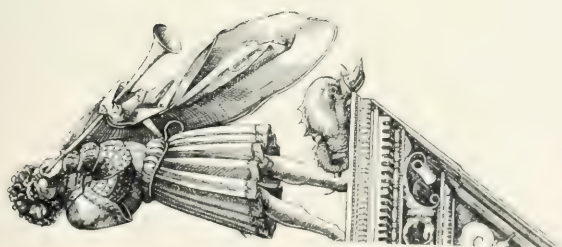
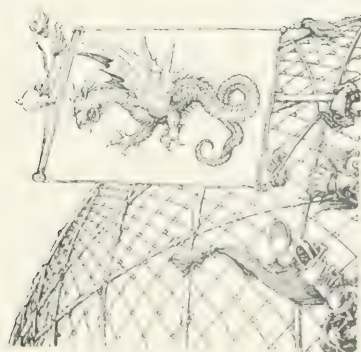
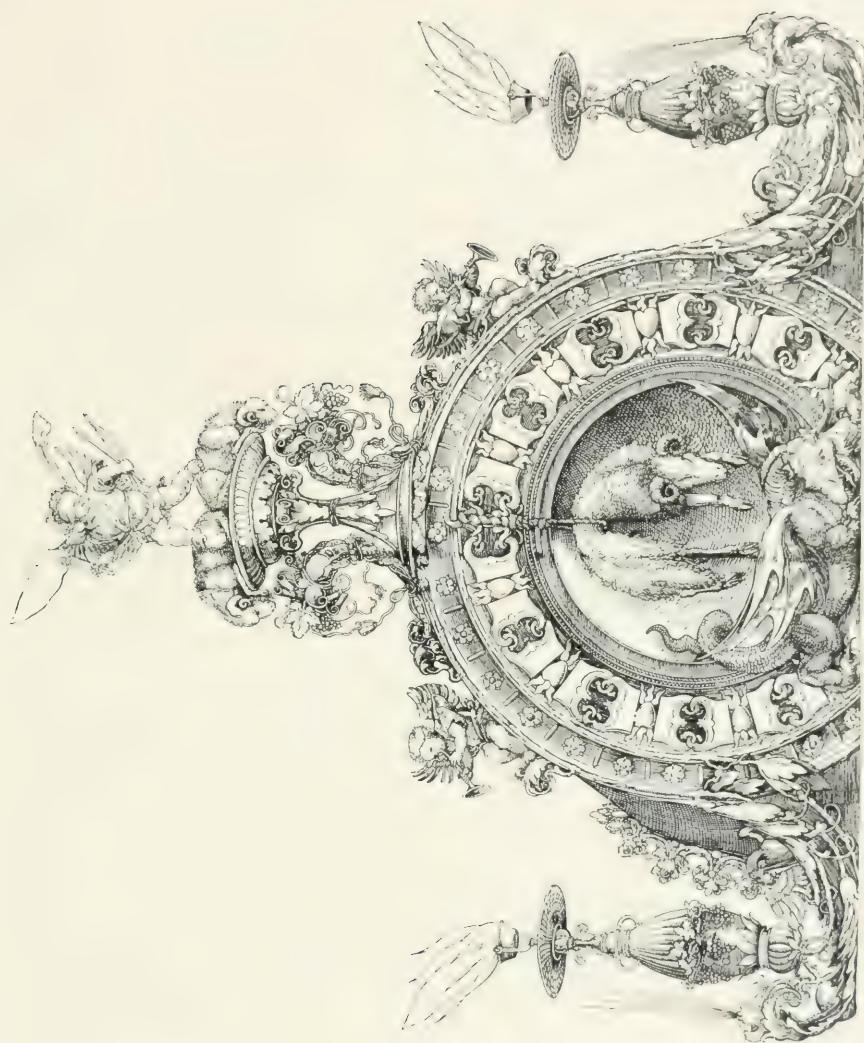
Die kerrn das land sinus aues wergals
Das mure brack in jeder mals
Das mure brack in jeder mals
Das mure brack in jeder mals

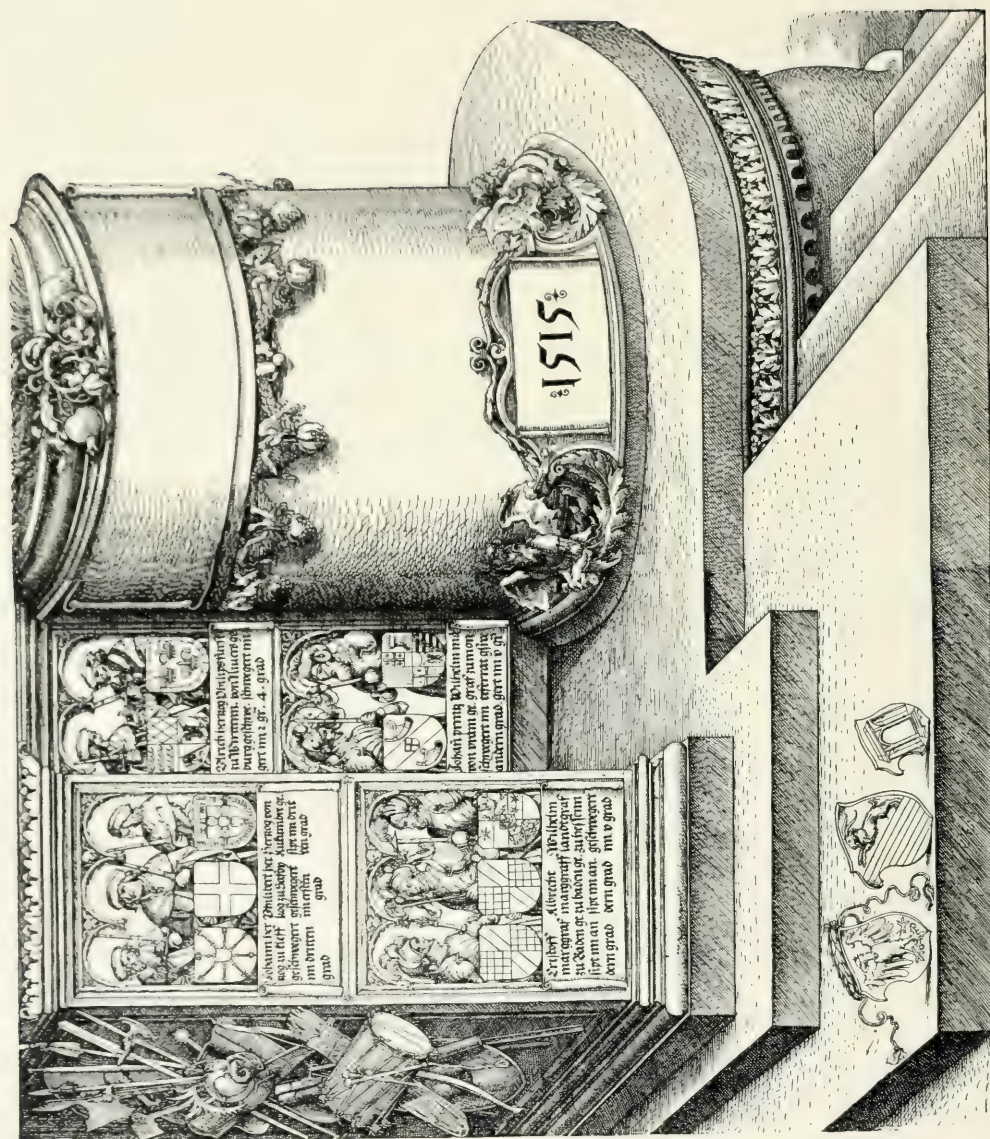


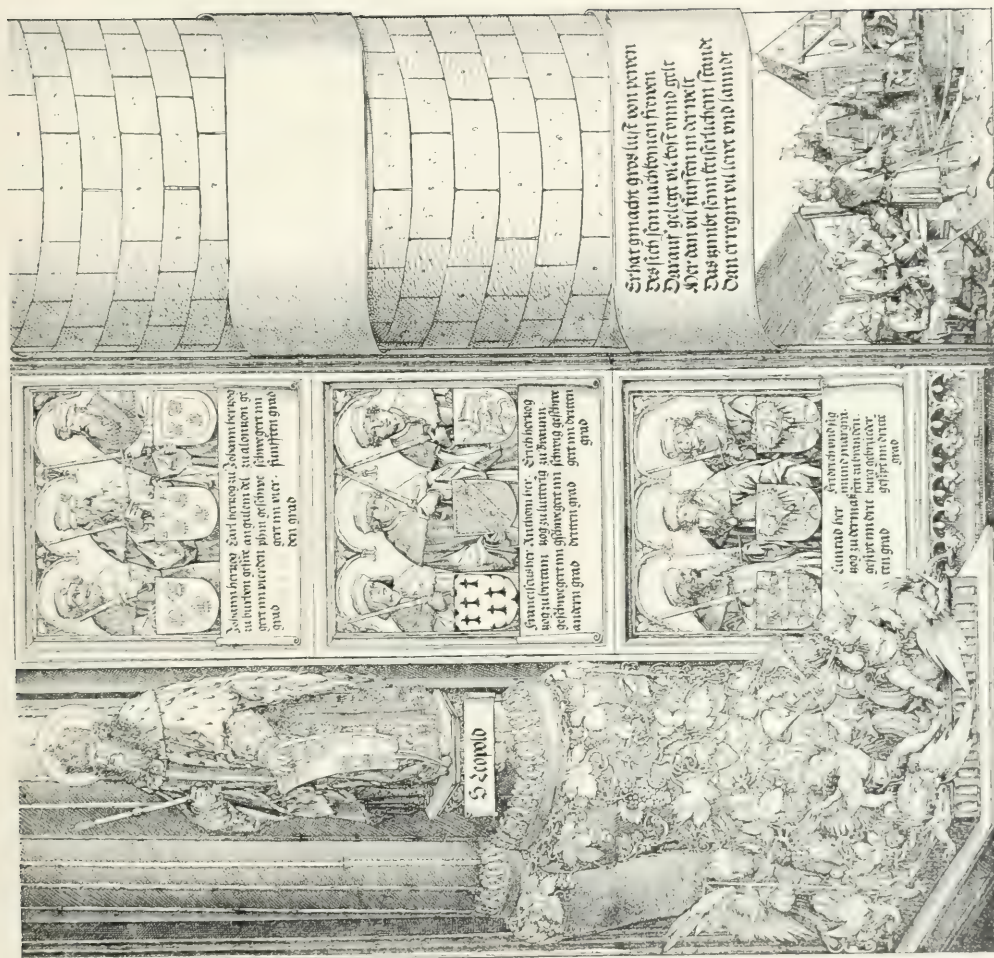
Nach der de chonig gut
Hut er nar schenckend gütter hat
Zem bruck von islanid
Zem künig gewinn auch alda
Hie schenckend erer zuwende
Zu schenckend erer aus dem lande

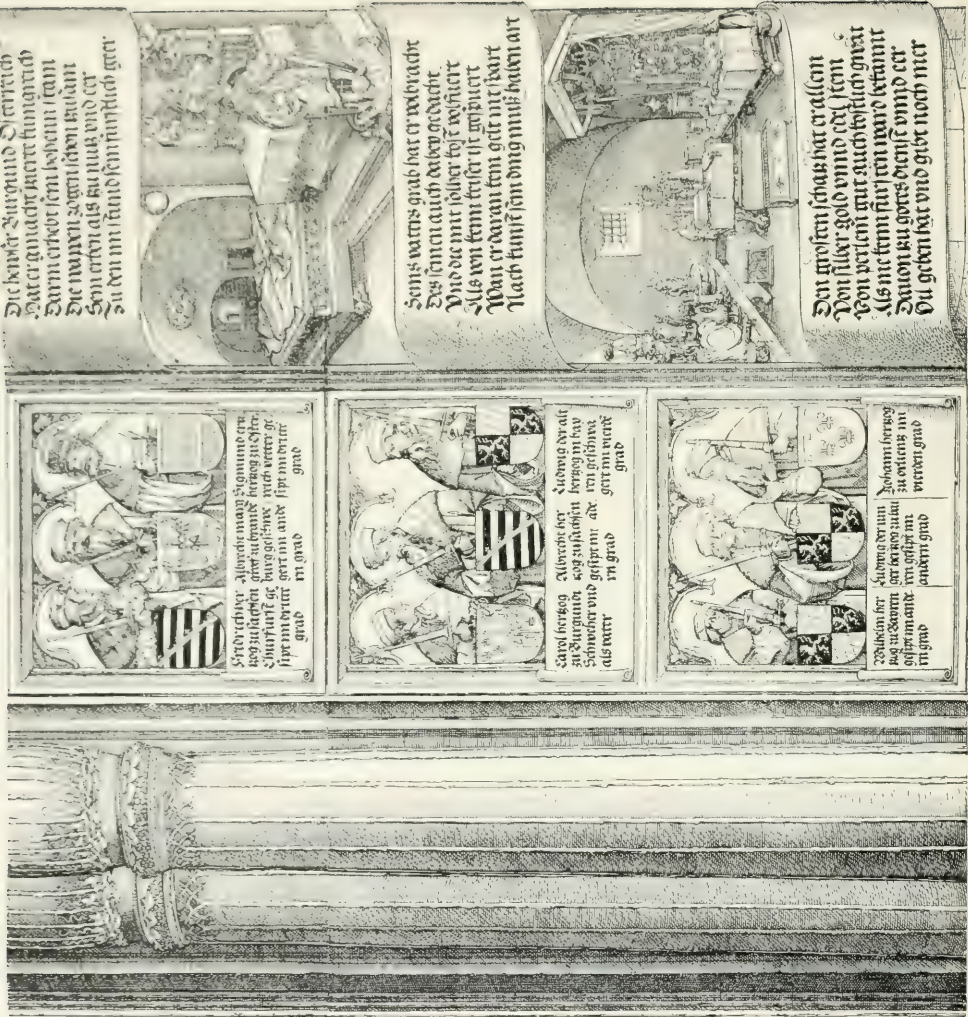


Ein kayscher krieg er schies und lirt
Mit seiner macht bewanget lirt
Die rebann zogen aus mit mache
Den jorden er ab ein trifflich schlocht
Er rittlich auch gefangen nam
Als schenckend erer wol geam









Die künec Burgund Sterreich
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich
Die künec Burgund Sterreich
Daz er gnuoch herte künig rich

Sens wans grab hat er verbrach
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich

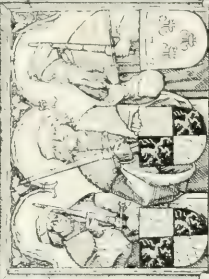
Den grosten schach hat er allen
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich



Die künec Burgund Sterreich
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich

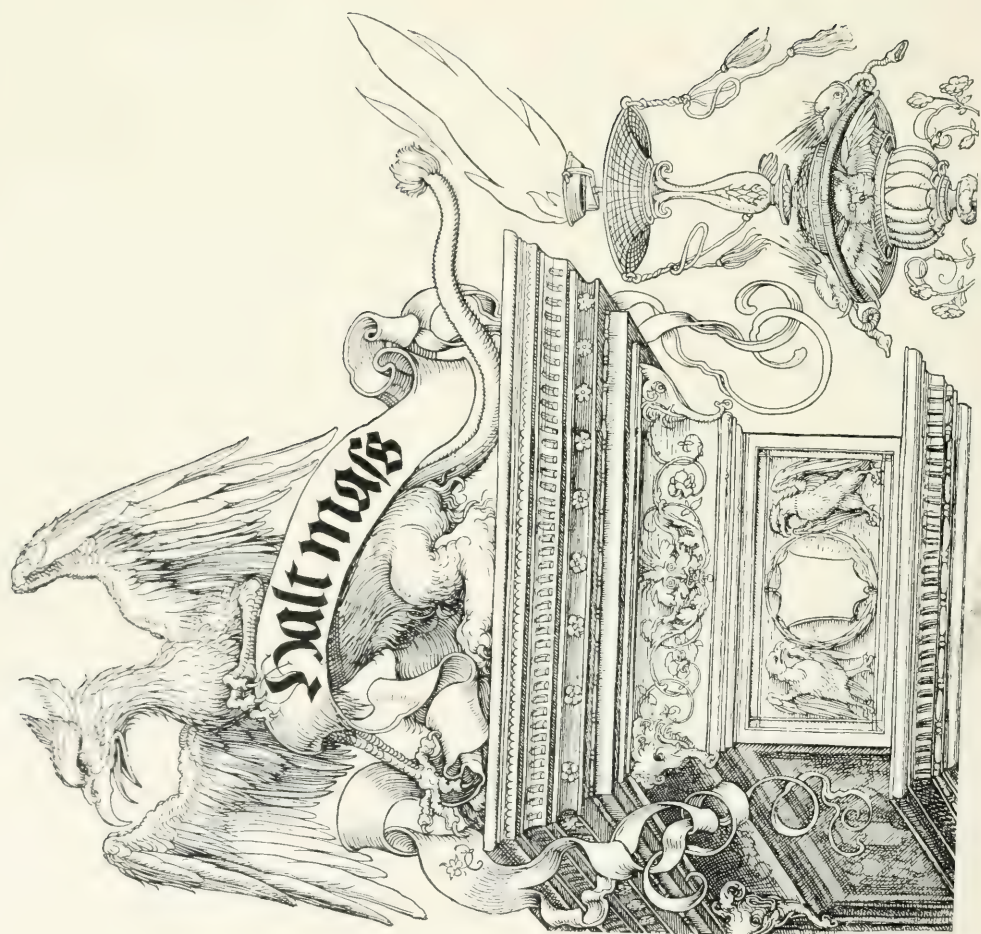


Sens wans grab hat er verbrach
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich

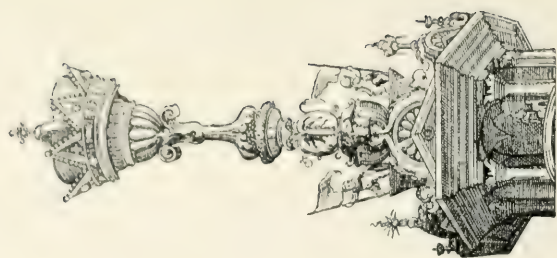


Den grosten schach hat er allen
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich
Daz er gnuoch herte künig rich





XXX



Imagines coeli Meridionales.



H. 0,427, B. 0,431

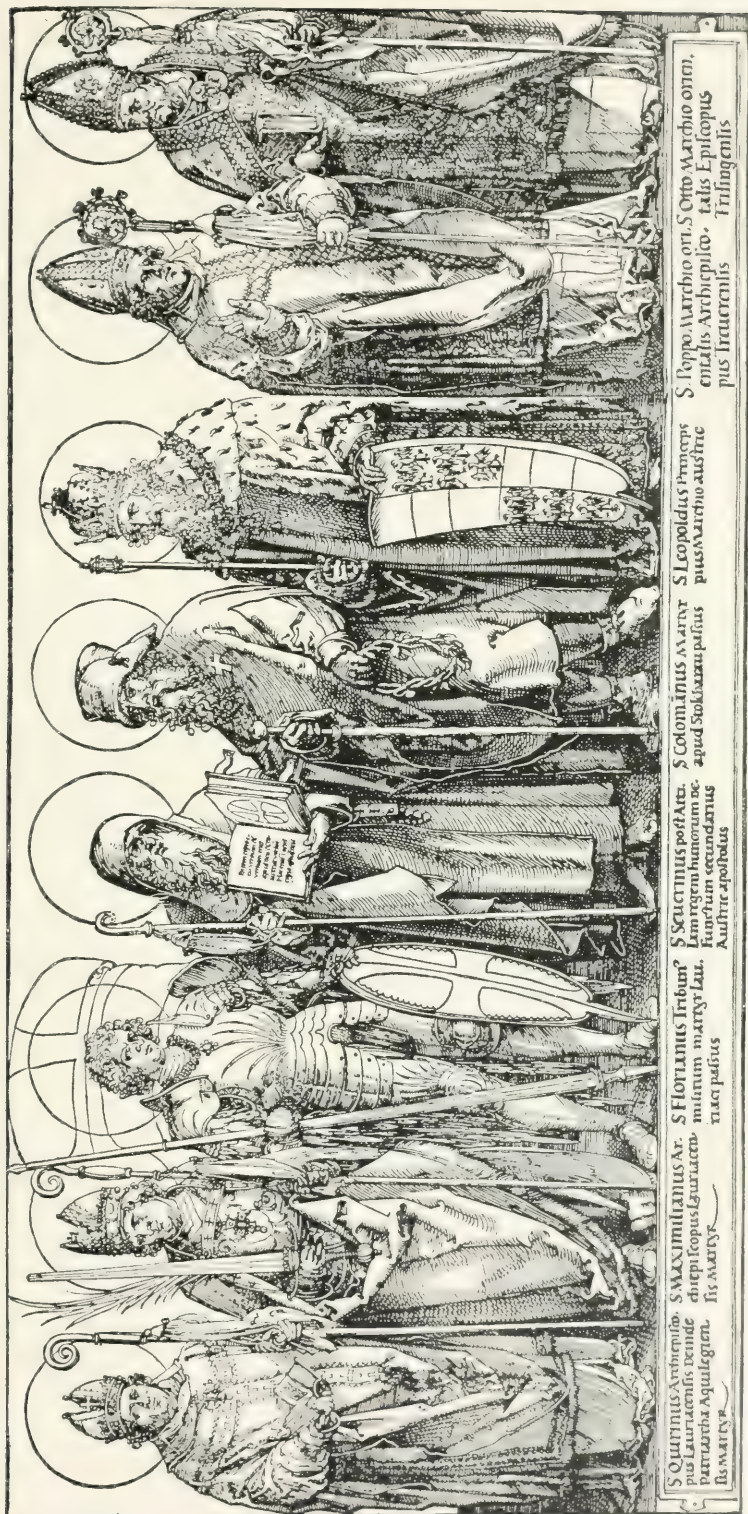
*Die südliche Himmelskugel

The meridional celestial Globe

1515

B. 152

La sphère méridionale



11. 0. 175 B. 0. 0. 0. 0.

Die Schutzheiligen von Oesterreich

Um 1545
B. 116

Les patrons de l'Autriche

The Patrons Saints of Austria



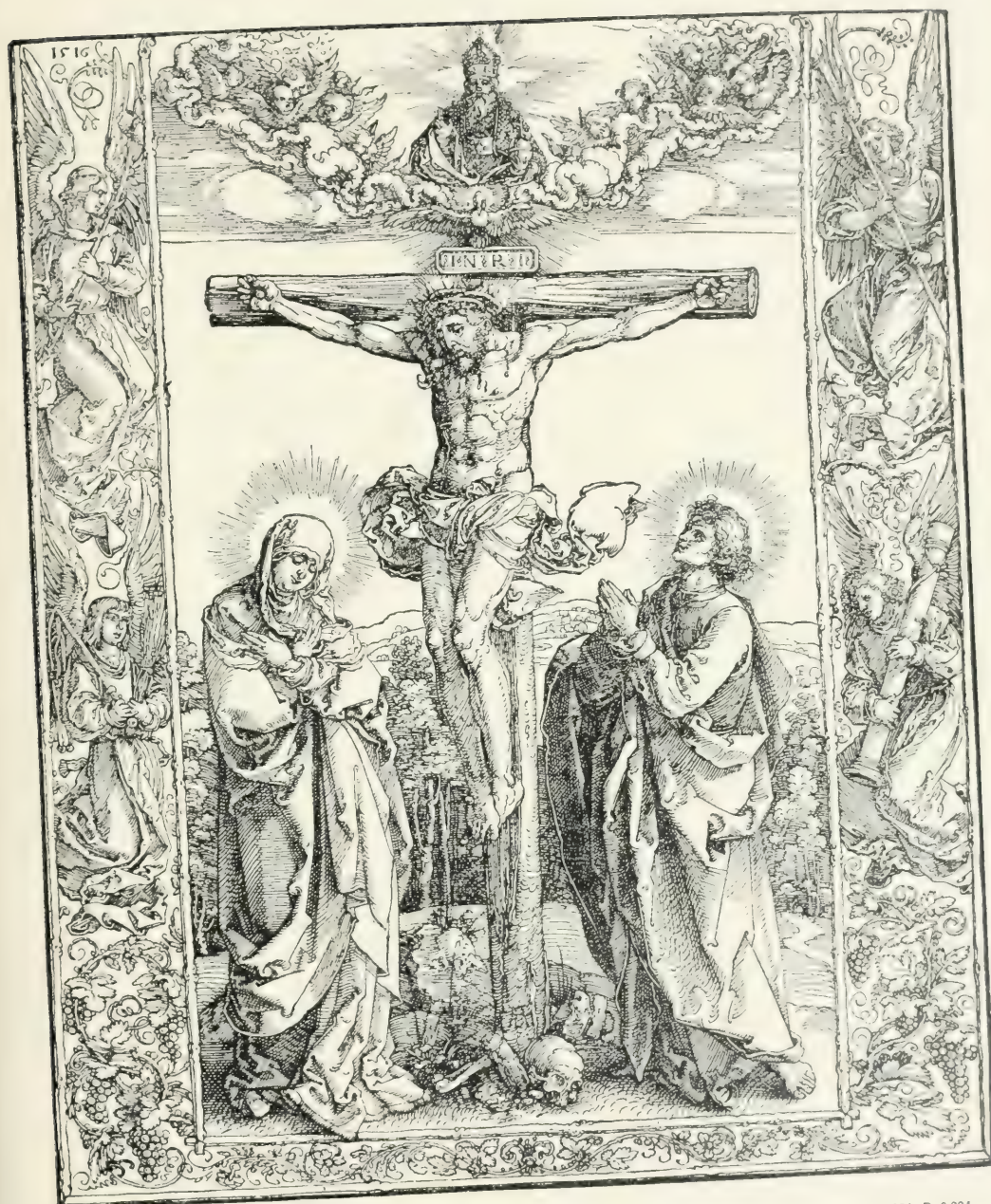
H. 0,217, B. 0,095

*Bücherzeichen des Hieronymus Ebner

The Book-plate of Jerome Ebner 1516

L'Ex-libris de Jérôme Ebner

B. app. 45



H. 0,274, B. 0,224

Christus am Kreuz

Christ on the Cross

1516

B. 56

Le Christ en croix



H. 0,301, B. 0,212

Maria als Königin der Engel

The Holy Virgin as the Queen of the Angels

1518

B. 101

La Vierge en reine des anges

Imperator Caesar Divus Maximilianus
Pius Felix Augustus



H. 0.414, B. 0.319

• Kaiser Maximilian I.

The Emperor Maximilian I

1519

B. 154

L'empereur Maximilien I



H. 0,544, B. 0,378

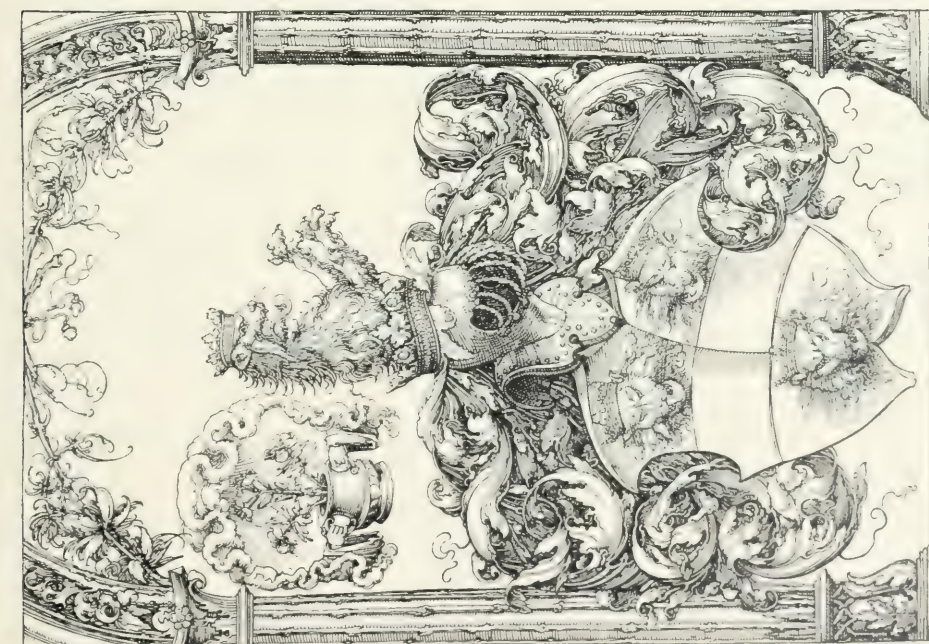
Kaiser Maximilian I.

The Emperor Maximilian I

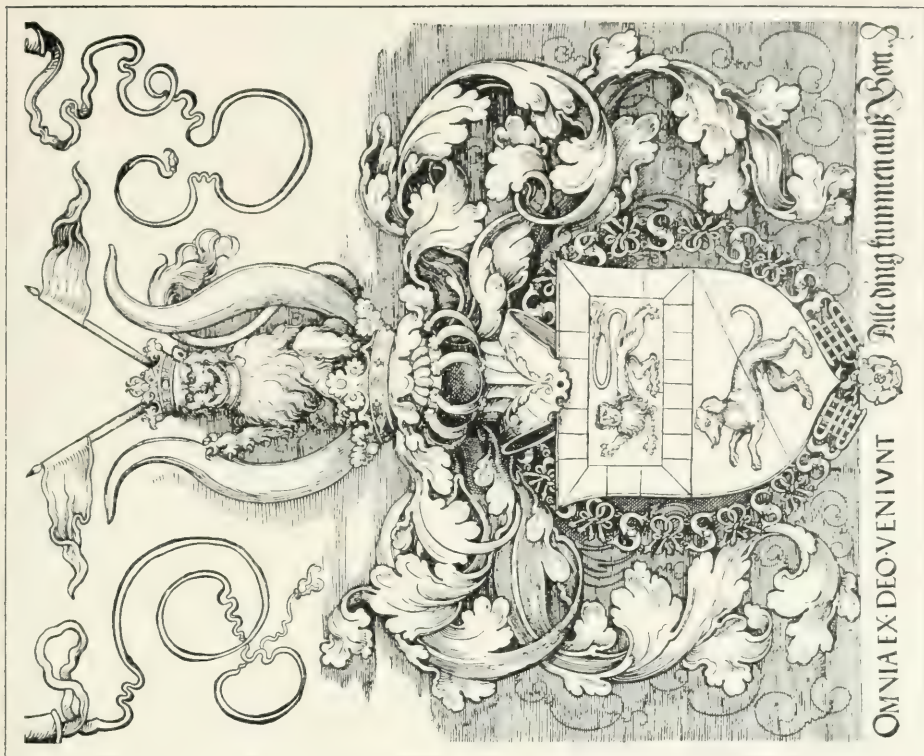
1519

L'empereur Maximilien I

B. 153



* Das Wappen mit den drei Löwenköpfen
 The Coat of Arms with the three heads of lions
 Les armoiries aux trois têtes de lions
 H. 0.237, B. 0.181
 Um 1520 B. 109



* Das Wappen des Lorenz Staiber
 The Coat of Arms of Lawrence Staiber
 Les armoiries de Laurence Staiber
 H. 0.436, B. 0.238
 1529 B. 107



*Das Wappen der Rogendorff
The Coat of Arms of Rogendorff

1520

H. 0,625, B. 0,445
Les armoiries de Rogendorff



H. 0,245, B. 0,170

*Die Wappen von Nürnberg

The Coat of Arms of Nuremberg

1521

Les blasons de Nuremberg

B. 162



II. 0.296, B. 0.190

* Das Wappen des Stabius

The Coat of Arms
of Stabius

Um 1521
B. 166

Les armoiries
de Stabius



II. 0.185, B. 0.142

* Das Wappen des Tschertte

The Coat of Arms of Tschertte

Um 1524
B. 170

Les armoiries de Tschertte



*Ulrich Varnbüler
1522
B. 155

II. 0.430, B. 0.323



I—VIII (S. 322—329)

H. 0.468, B. des Ganzen 2,318

*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians

1522

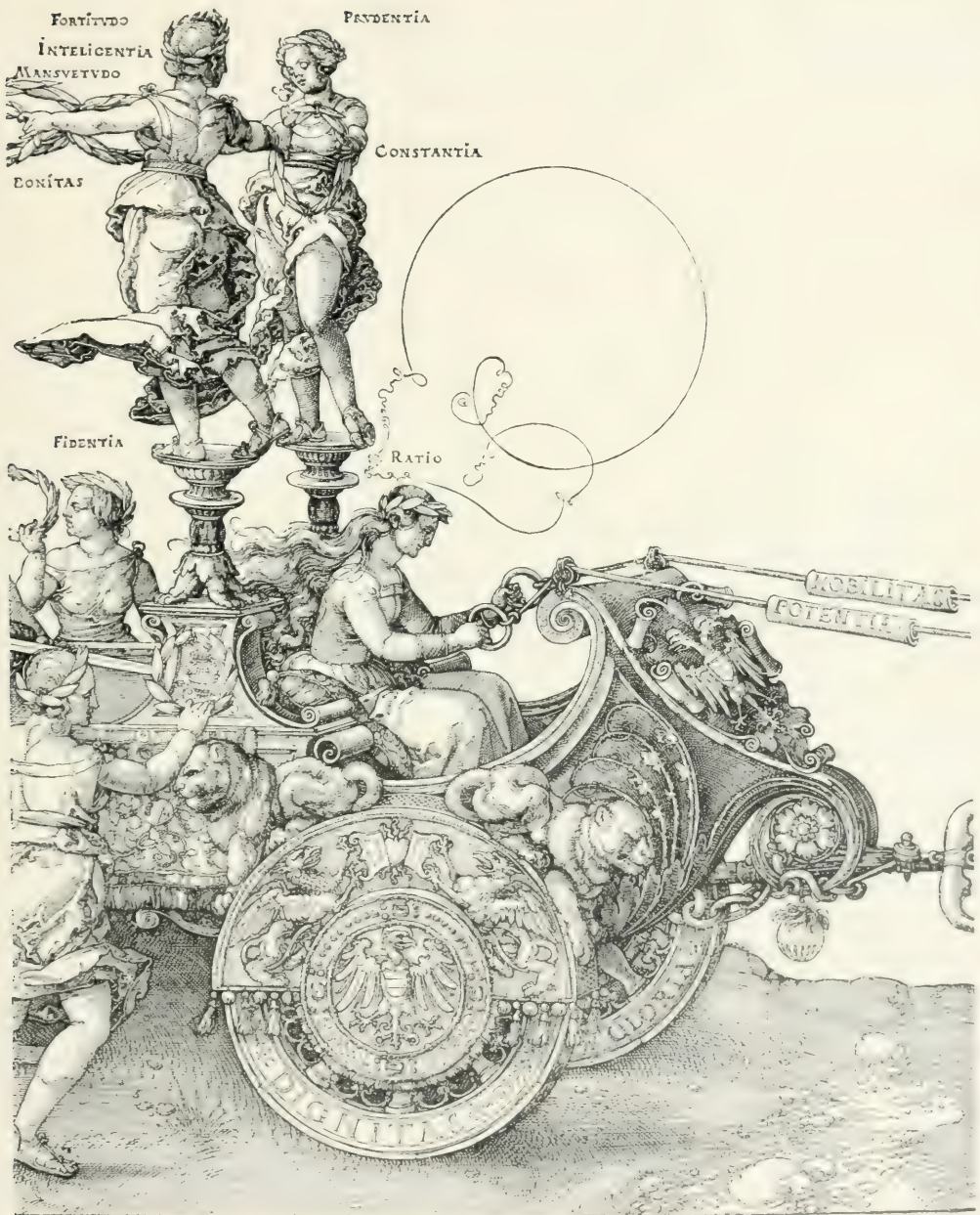
The triumphal Car of the Emperor Maximilian

I

Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

B. 139

VERI PRINCIPIS IMAGO.



*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians

The triumphal Car of the Emperor Maximilian

II

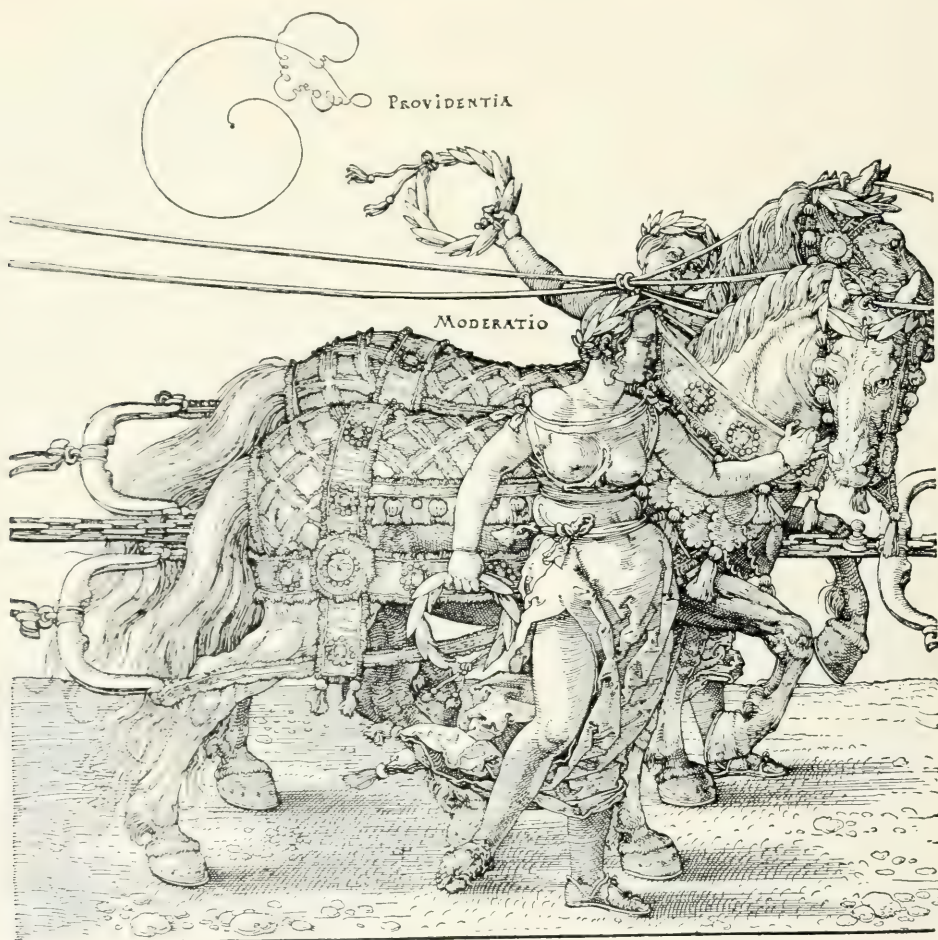
Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

Dieser nachhersehender Ehren oder Triumphwagen ist dem alledurchleuchtigsten Großfürstlichen Herrn wey-
land Kays. Maximilian hochselblicher gedächtnis vnsere alleransehlichsten Herrn zu sonderen Ehren erfinden vnd
verordnen vnd zu ertheilen an allen dem großfürstlichen per Regierenden Kays. Karolo II. dur. h. Albrecht
Dauer dastelbst in das werck gebracht.

Erstlich die vnselbe Kays.lich Man. alle König vnd Herren mit alen magnificenter vnd würdigent obertreffe-
se ist der selb Wagen auff vier Eren reder. darauff ihr Kays.lich Man. solcher obererflechtelichen billich anpor-
geurt werden soll gezeit. Nemlich auff Gienam Magnificeniam. Dignitatem vnd Honorem.

Nachvolgent sonder an den vier erten des wagens die vier ansehtigent an stat vier seulen gesetzt. Nemlich Justitia
Fortitudo. Prudentia. Temperantia. Aus welchen all ander tugent in anfang vnd ersprung haben an die auch
vermuthen oder her: vernehmen sein kan oder mag. Dann wo die vier tugent Manlich sturck des gemüts die
Vernunft vnd Verstandheit mangelt kan sein Noch bestendig sein.

Nach dem Moderatio vnd Prudentia der vernunft am nachsten sind füren die selben zwei
nach den die zwei nachten pferd vor der vernunft. dann der wag mit rechemmaß vnd fürchtig
seht seinen gang haben mag.



*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians

The triumphal Car of the Emperor Maximilian III Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

Dießes auch diese vier tugend aneinander hangen vnd von einander nit gesondert werden mögen also wo eine der selben mangelt das die ander nit vollkommen sein kan. So sind die selben vier mit den andern jnn anhangenden tugenden so auff ein fließen zusamengefügt vnd in einander verschlossen. Nämlich dießes Justitia gepürt vnd haben miß Verurtheil so heile sie in der linken hand den kranck der Warheit. In den auch die Mäßigkey mit der rechten hand greiffe dan wo die Warheit nit ist kan die Gerechtigkeit nit stat haben. Die Mäßigkey mag auch so sie von der Warheit weicht nit mit Mäßigkey genant werden.

Wider rechten hand greiffe Justitia in den kranck Clementie das jaget an das die Gerechtigkeit nit gantz zu streng sonder mit Miligkeit soll v. mischt seyn. In disen kranck ist geschoben der milder kranck Equitatis dann so wol als die Gerechtigkeit mit zusch arpff sein also soll sie auch nit alle mal vnd in allen sachen züul lind oder barm herzig sonder Equa vnd gleich sein. on welche Gleichheit die Gerechtigkeit nit besien mag.

Die nachfolgende zween pferd werden durch Macritatem vnd Opunitatem geführt. Darumb als wol sich gezimpe das zu bequemer seht der wagen für sich get also gepürt sich auch das selchs frölich vnd mit einer frechheit beschehe.



*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians

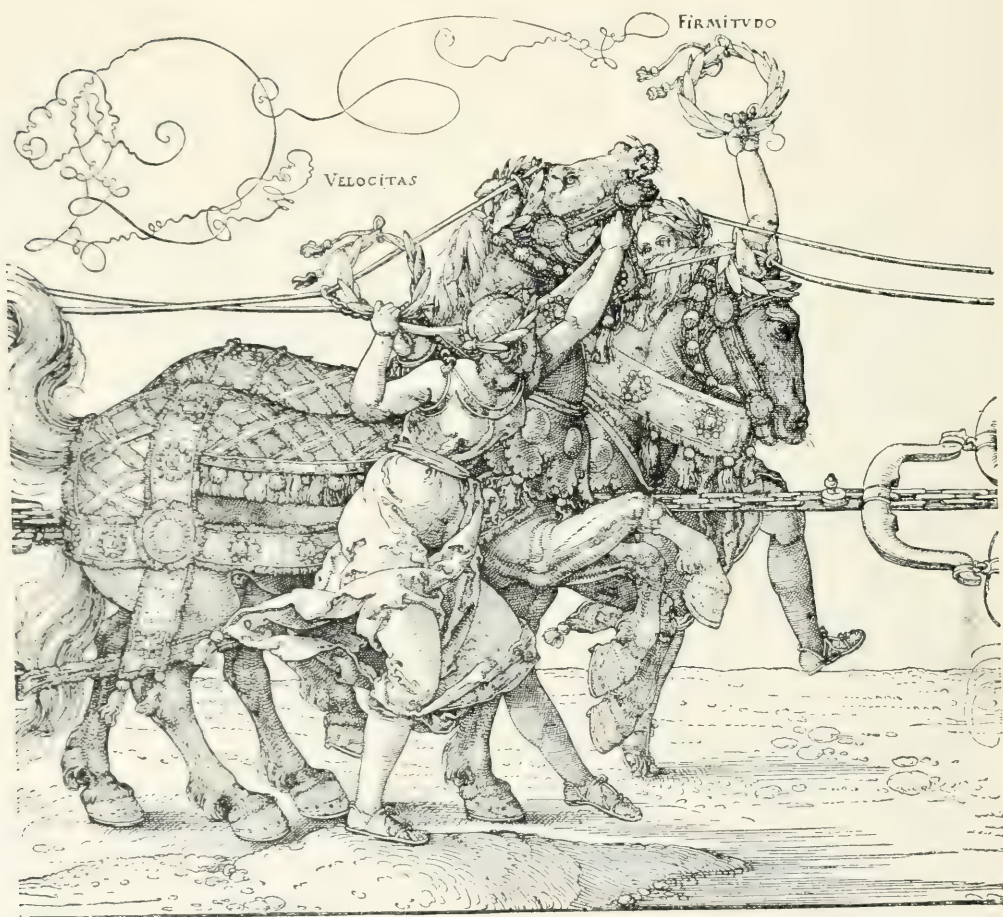
The triumphal Car of the Emperor Maximilian IV Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

Des alenden greiff Fortitudo mit der linken hand in den schraub Ventus in darumb das er rechte frümst sein
 weare stiet son kan auß der selben schach ist auch der schraub Ventus in den schraub Equans / denn welcher
 Ventus mit geschweden mag werden geschloffen.

Nieder rechten hand belt Fortitudo Constantiam darumb we die Beständigkeit nit ist mag Fortitudo nit stat ha
 ben. Vnd ist Fortitudo darumb zuweiden vnd auff die rechte seiten gestellt. Die weol maniglich einuerpogen
 das weol und Keyserliche Man. hochloblicher gedechtnis mit rechter manlicher stiet des loys vnd gemüts / in
 Knechtungen vnd widerwergungen alle Knecht vbertröffen hat.

Temperantia belt in der linken hand den frantz Liberalitatis mit der die Keyserlich Man. sonderlich begabt getreft
 als maniglich kunden ist der selb frantz hecht an den rechten frantz Mansuetudinis darumb das jr Man mit Gerecht
 mütigkeit also geüert getreft das auch die selb in allen heiden ein sachen ire ernstlich tapfer vñ groß die gewest güt
 gülich vnd reichenden gehandelt hat vnd alweg Mansuetudo als ein edle tochter Temperantia mit geloffen ist.

Firmitudo vnd Velocitas führen die nachfolgenden Kreyssperd darumb das dieser wagen so er
 mit schneidheit geführt wirdt. dannoch stiet sey vnd mit verstuft gezogen werde.



*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians

The triumphal Car of the Emperor Maximilian V Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

Gegen der Messigkeit ober stee Prudentia greiff mit der linken hand in den kranck Conscience welche Wesendig
 kender Prudentie mit rechter hand der Conscience zusieet mit der rechten hand helet sie den kranck Intelligenz der
 sich in den kranck Conscience sticht Darumb das die vernunft zuuordert den verstand haben muess end will.

Unter den schaden end obdach diser tugende wendet billich der suel Kaiserlicher May. gesetzt als der so auff diser
 erden mit höher dan allen mit tugenden gesiet kan oder maa werden. end nach alter gewonheit der Kriechen end
 Römer stee hinter Kaiserlicher May. suel ein Victoria die sie May. in diesem Triumphwagen mit dem kranck des
 sieg krönet in der selben setzich sind geschoben etliche Victoria.

Neben diesen waagen damit der nie wanck oder sinck sind geordnet vier tugent die ihn halten. Nemlich Securitas Fi-
 den tia Grauitas Perseuerantia. Darumb so die Sicherheit mit Verrathen vermischt wirdet vñ dabei Tapffer
 feytsampt Verharrung mit laufft kan es mit anders dan eben end wol hynaus geen.

Acrimonia vñd Virilitas sind den nachfolgenden pferden darumb zugeben das der waagen
 manlich vñd mit einer tapfferfeyt gefürt werde.



*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians
 The triumphal Car of the Emperor Maximilian VI Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

Dieses auch nicht arhent gesaat werden mag daß hochlund die Kaiserliche Maan, meurer wird von Clarheit auff
erdrich eben das: das die schonende Sui am hound getreut ist. so wird eb ict Maan, die schrift getreut. Quod in celis
Sol pectus itra Cesar. Und ist für das wort: Solen Sui aenaleit und für das wort Cesar am Aden

Maximilian von Gottes anaden
C. Romischer Kaiser. 16

Erkanner lieber getreuer wir haben den Triumphwagen außsamer der Expedition den du uns zu vnderthemen anfal
len zu siet vnters Triumphs erdaht und ascht. Auch durch Albrecht Thurer aufstehen lassen und den sonen du
bills sagender hat rursan den auch nottursfuglich vberleben vii traagen an solchen deinen erfinden fleiß ein
erleben sonder audias volatfallen sind anenat das in fendern quaden aagen dir zu erkennen wolten von dir aneb
gerne muna mit verhalten. Geben in vnter Stat Fußbauch am Neumendzreunigsten Marcu Anno 16 rem.
vnters Reichs am. mii. iaren.

Per Regem per se.

Ad Mandatum Cesaris
Maixians propium.

Wesner.

Dem Erkennen vntsern Kat und des Reichs lieben getreuen Willholden Puchhappner.

Damit die die großmünzley und lechfey den waagen me verfürten so sind für die selben zuwendert
ganz andere Noß gepandt die werden durch Experientiam und Solertiam gemaßfert. Dain wo
die erfahrung von fürrechungstey nit ist mag die Keckhey und Großmünzley leybtschadel bringen.

Dieser waagen ist zu Nürnberg erfundt
gerissen und gedruckt durch Albrechten
Thurer im jar. M. D. xvi.

Cum Præsentis Prælegio Cesaris Maixians



*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians

The triumphal Car of the Emperor Maximilian VIII Le char de triomphe de l'empereur Maximilien



H. 0,355, B. 0,266

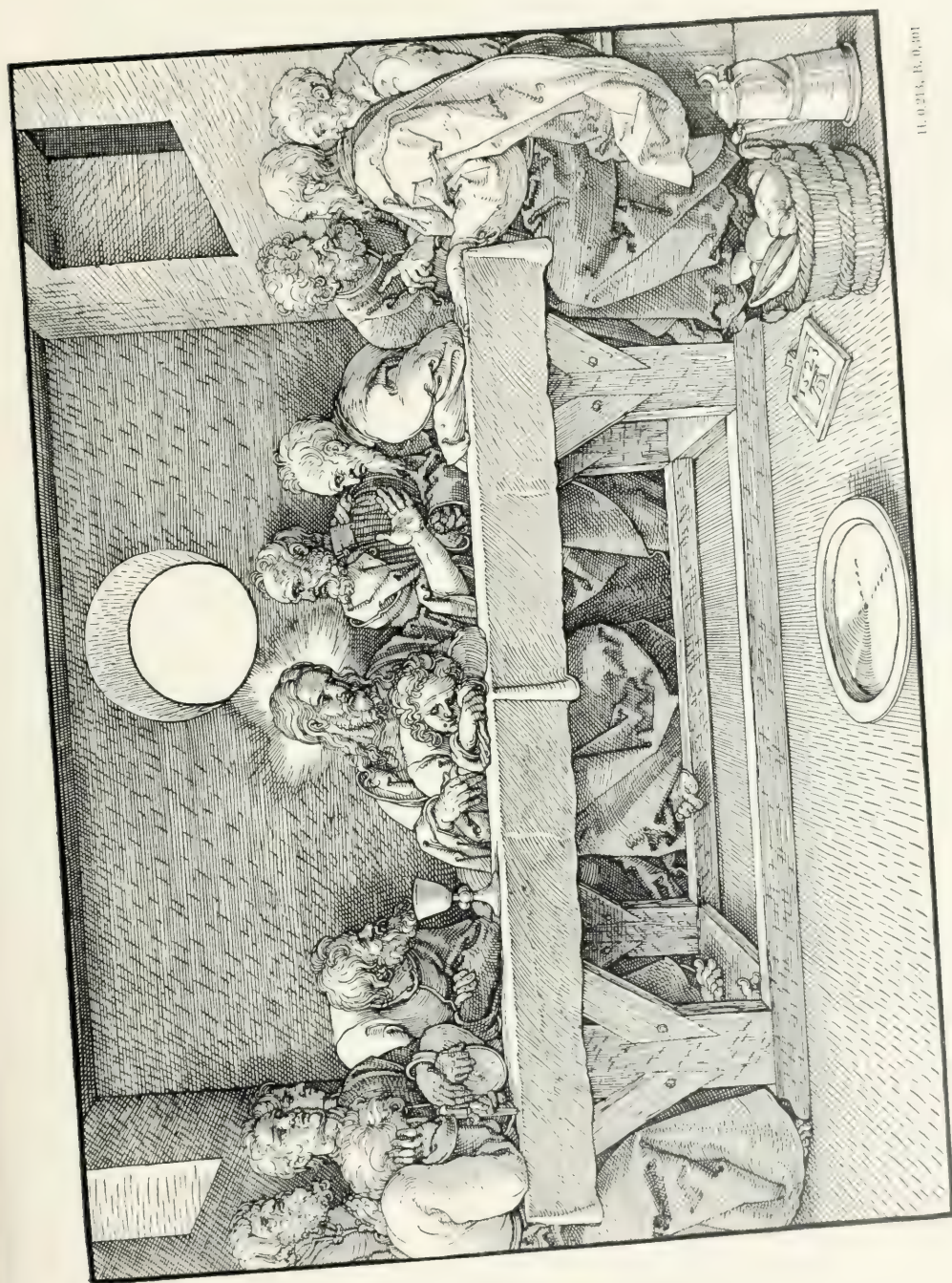
Das Wappen Dürers

The Coat of Arms of Dürer

1523

B. 160

Les armoiries de Dürer



11. 0. 213, B. 0. 391

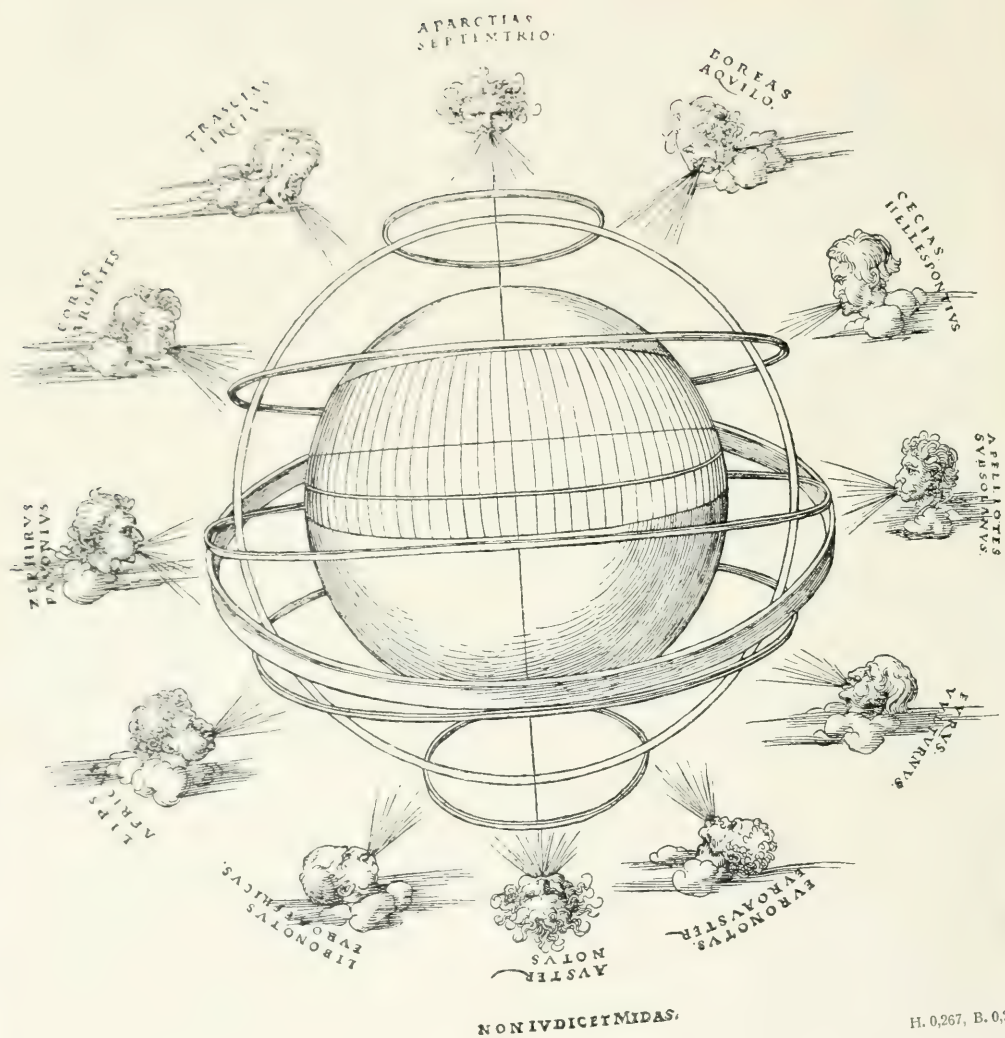
Das Abendmahl

1523

B. 53

La sainte Cène

The last Supper



NONIVDICEITMIDAS.

H. 0,267, B. 0,261

Die Armillarsphäre

1525

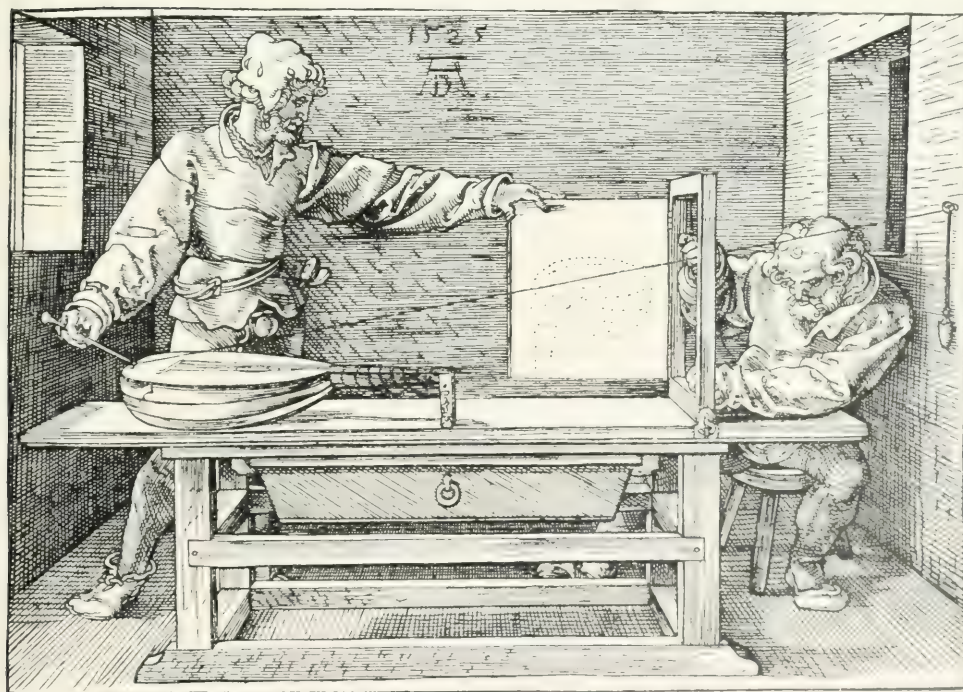
P. 202

La sphère armillaire

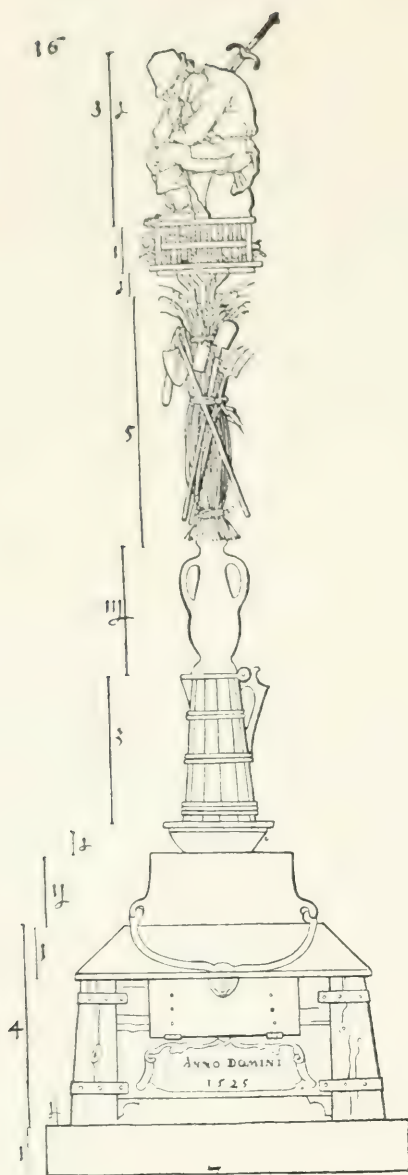
The Armillar-sphere



*Der Zeichner des sitzenden Mannes H. 0,131, B. 0,149
 The Designer of a sitting Man 1525 Le dessinateur d'un homme assis
 B. 146



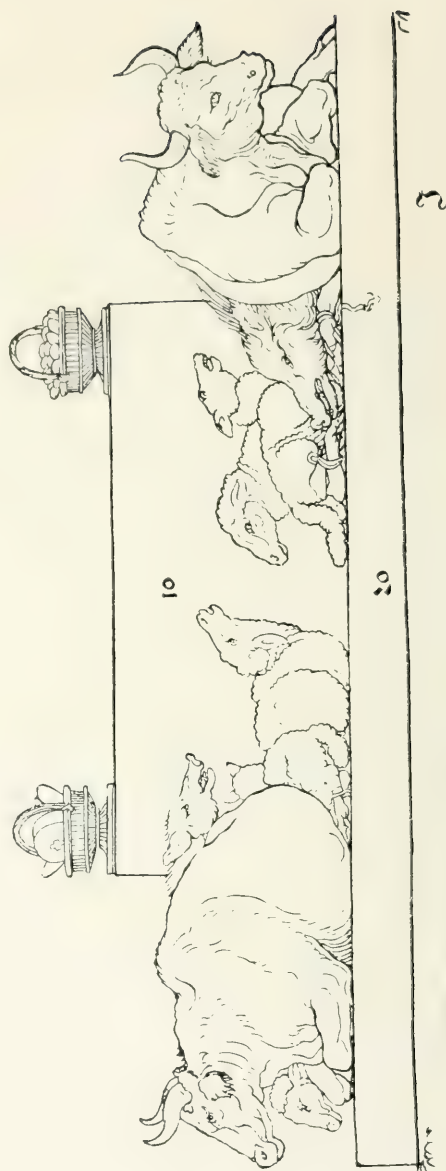
Der Zeichner der Laute H. 0,131, B. 0,188
 The Designer of the Lute 1525 Le dessinateur du luth
 B. 147



Entwurf zu einer Säule

1525

Design of a Column Projet d'une colonne

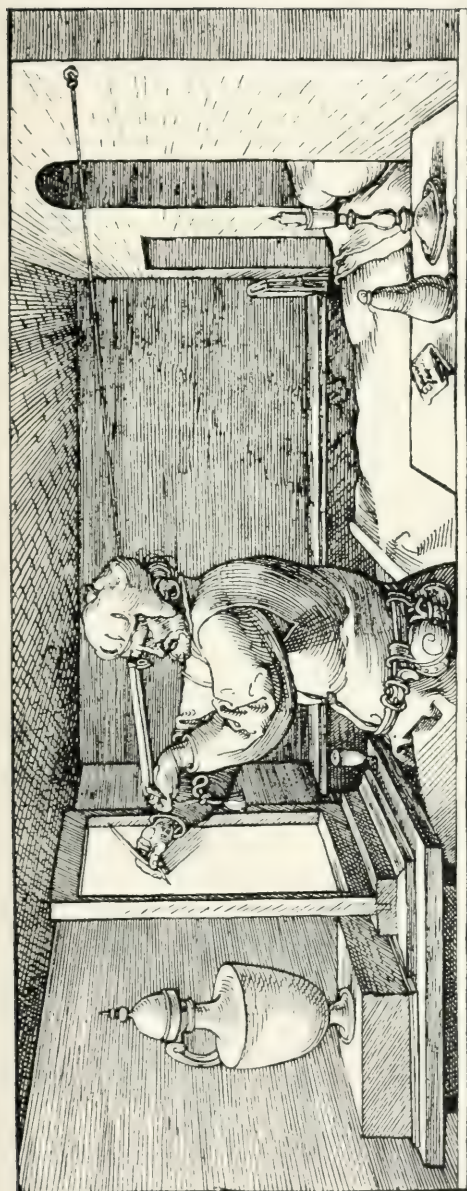


*Die liegenden Tiere

1525

The lying Animals Les animaux couchés

H. 0,66, B. 0,192



H. 0,083, B. 0,215

Der Zeichner der Kanne

Um 1525

B. 148

Le dessinateur de la cruche



H. 0,075, B. 0,215

Der Zeichner des liegenden Weibes

Um 1525

B. 149

Le dessinateur de la femme couchée

The Designer of the lying Woman



H. 0.145, B. 0.113

Die heilige Familie bei der Rasenbank

The Holy Family at the Turf-bank

1526.

La sainte famille au banc de gazon

B. 98



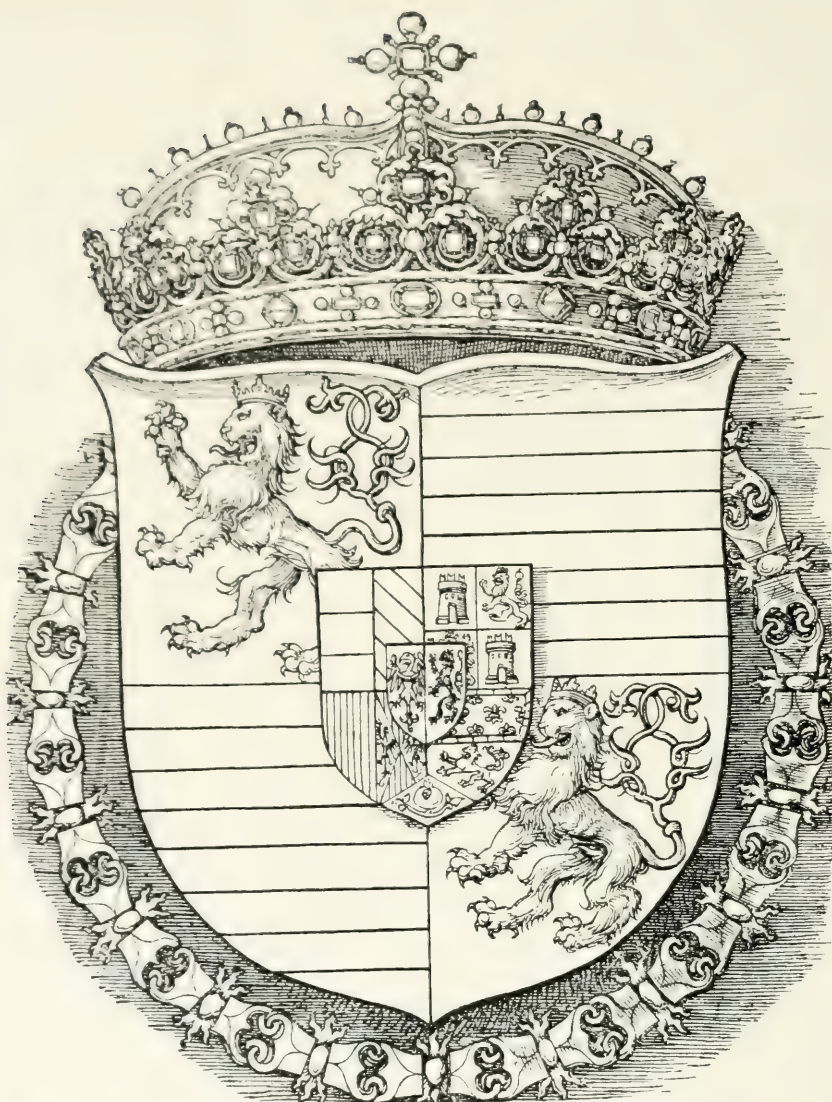
Quisquis habes nostra fixos in imagine vultus.
 Notius hac Hesso noueris esse nihil
 Talis enim pulchram Pegnesi Eobanus ad urbem
 Post septem vitæ condita lustra fuit,
VERTE,

H. 0,129, B. 0,095

*Eobanus Hesse

1527

P. 218



Etliche vnderri cht zu befestigung
 der Stett/ Schloß vnd
 flecken.

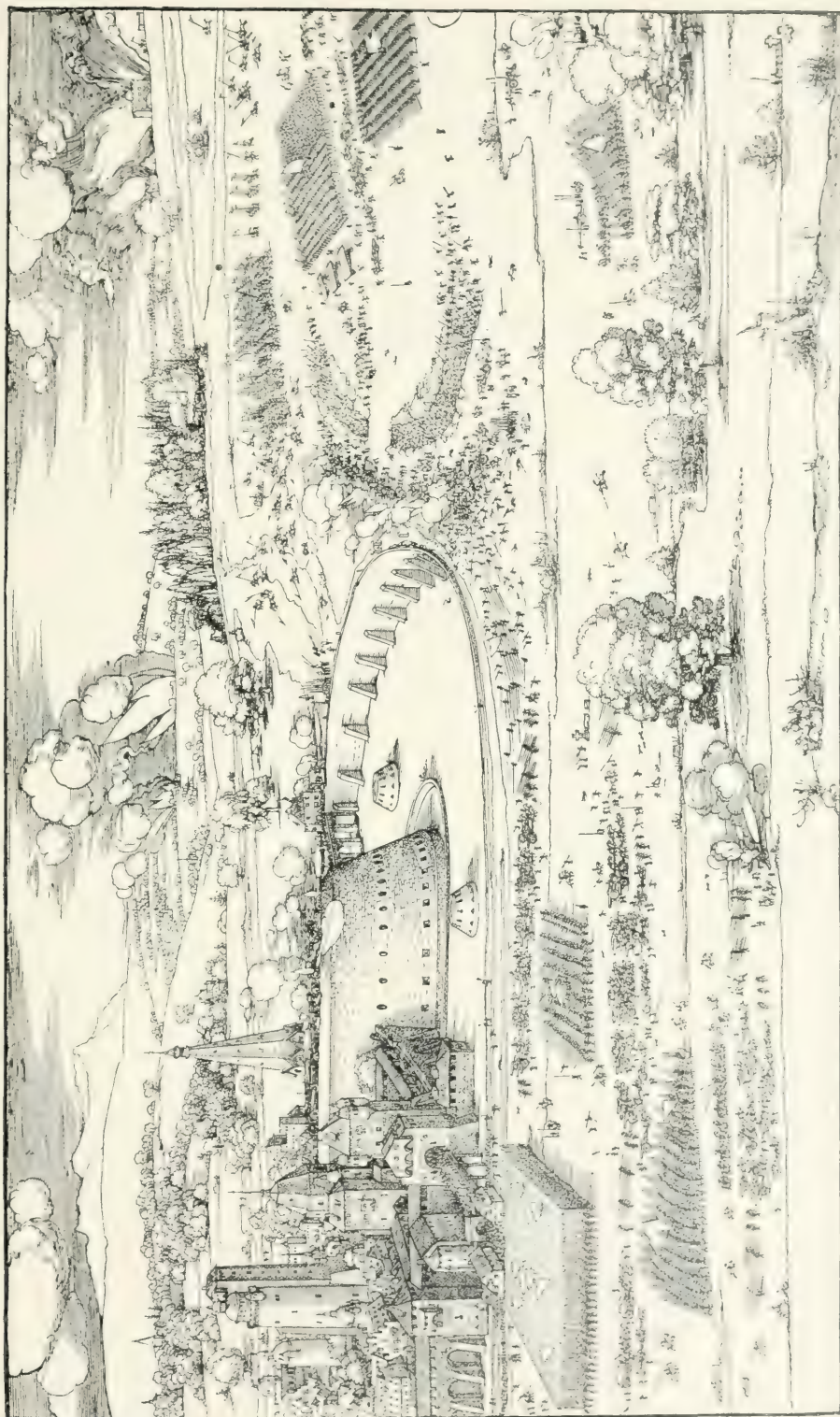
H. 0,256, B. 0,149

*Das Wappen des Königs Ferdinand

The Coat of Arms of the King Ferdinand 1527

Les armoiries du roi Ferdinand

P. 210



11.024. B. 9.18

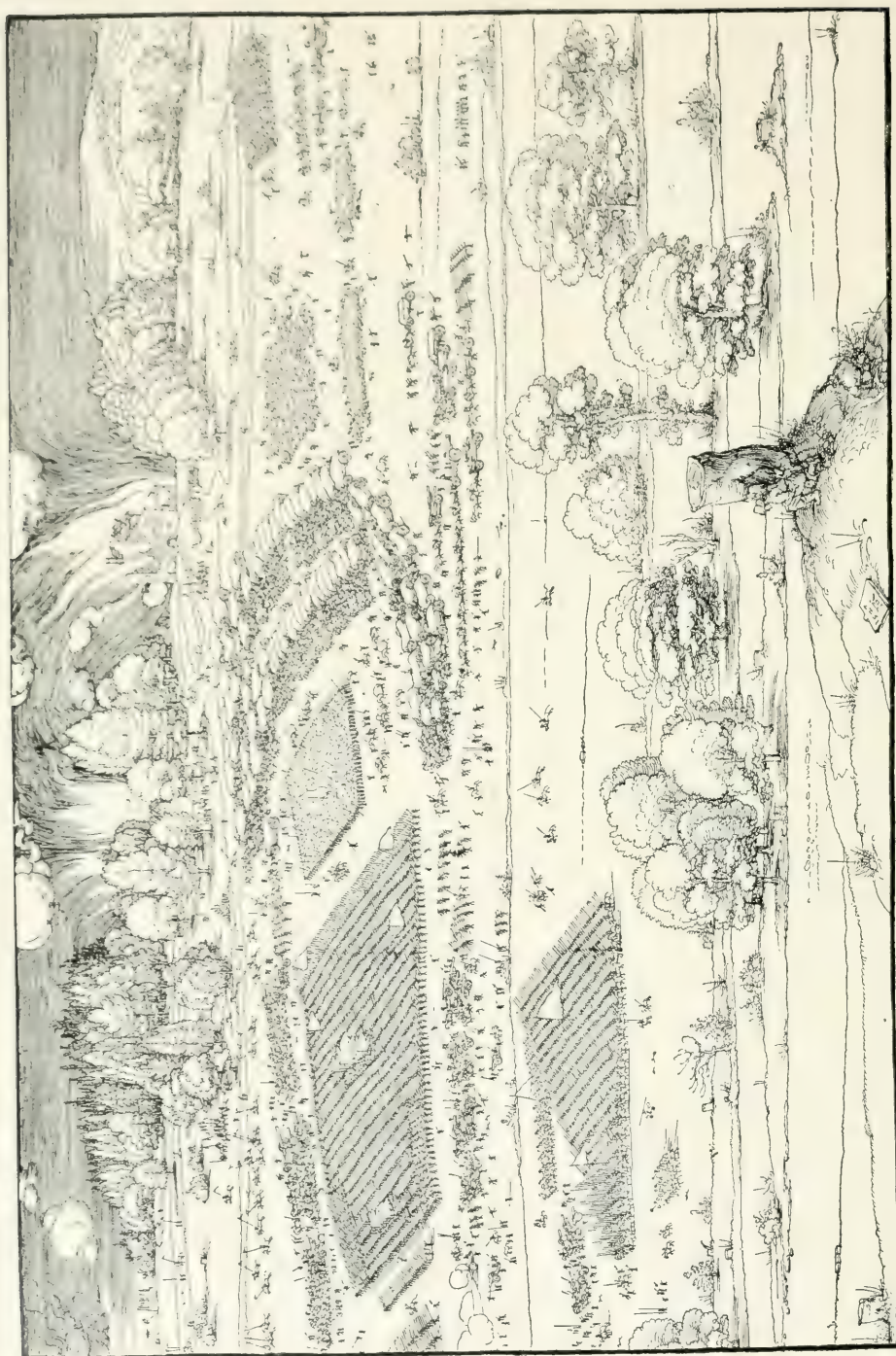
Die Belagerung einer Festung I

Le siège d'une forteresse I

137

B. 137

The Siege of a Fortress I



La siége d'une forteresse II

II. 0.224, B. 0.346

Die Belagerung einer Festung II

1527

B. 137

The Siege of a Fortress II

ANHANG

NICHT BEGLAUBIGTE UND ZWEIFELHAFTE BLÄTTER



II. 0,166, B. 0,118

* Maria am Hof

The Virgin at the Gate

1522

La Vierge à la porte d'une cour

B. 45



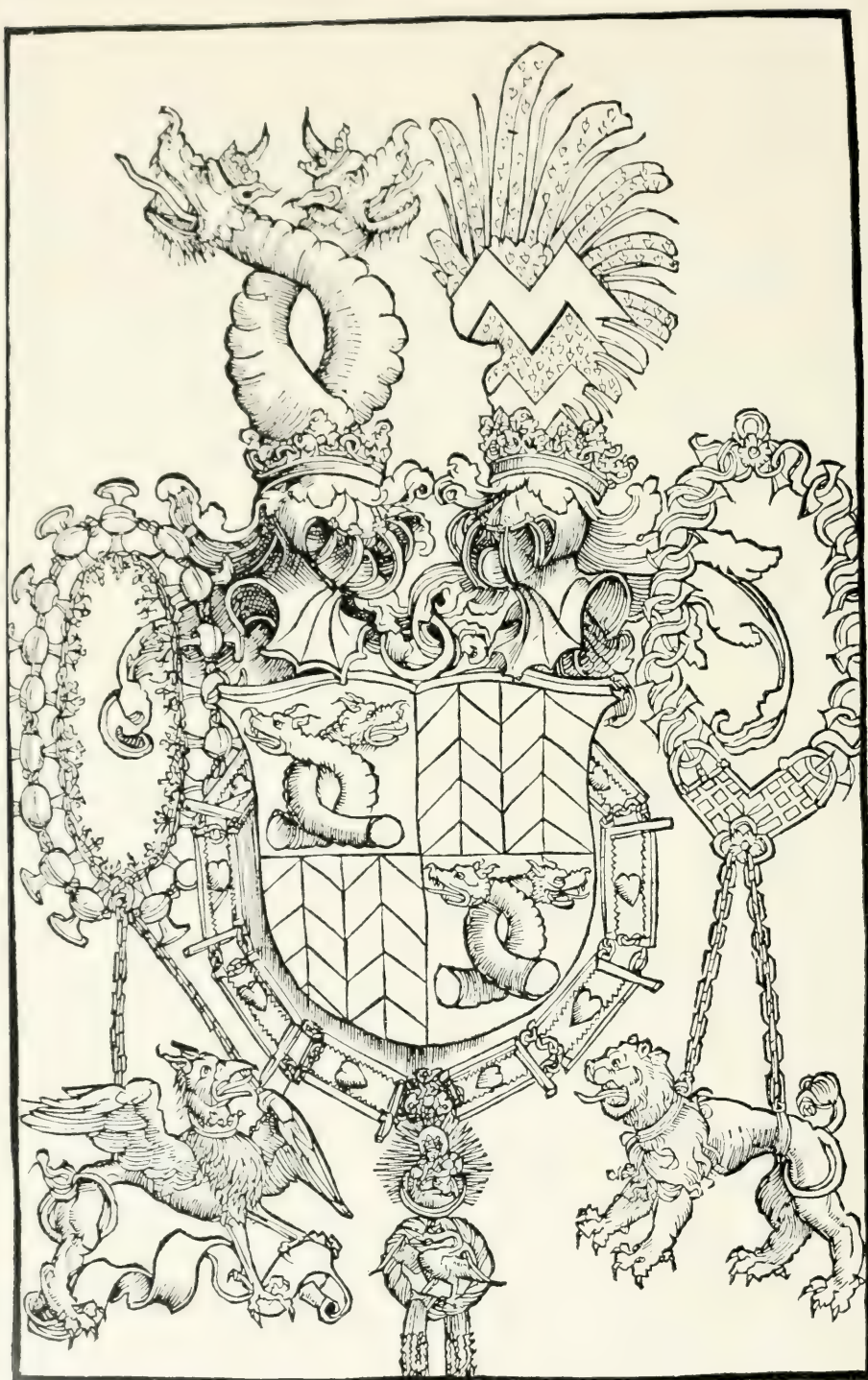
*Die Franzosenkrankheit
The venereal Disease 1496 La vérole



«Die Marter des heiligen Sebastian
The Martyrdom of St. Sebastian

H. 664. B. 625

Le martyre de St-Sébastien



H. 0,231, B. 0,144

*Das Wappen des Florian Waldauff

The Coat of Arms of Florian Waldauff

1500

Les armoiries de Florian Waldauff

B. 158



H. 0,166, B. 0,106

Der heilige Koloman

St. Coloman

1513

B. 106

St-Coloman



H. 0,231, B. 0,148

Die fünf kaiserlichen Wappenschilde

The five imperial Coats of Arms

1515

B. 158

Les cinq blasons impériaux



H. 0,254, B. 0,184

*Die Madonna mit den Karthäusern

The Madonna with the Carthusian Friars

1515

P. 180

La Madone aux Chartreux



H. 0,299, B. 0,210

*Der heilige Sebald

1518

B. app. 21

St. Sebaldus

St-Sébalde



H. 0,279, B. 0,095

*Der hl. Sebald auf dem Säulenknäuf
 St. Sebaldus on the Capital St-Sébalde sur le chapiteau
 B. App. 20



H. 0,31, B. 0,228

Charles V

Karl V.
1519
B. app. 41

Charles-Quint



H. 9.1.5, B. 9.183

*Der heilige Christoph

St. Christopher

1525

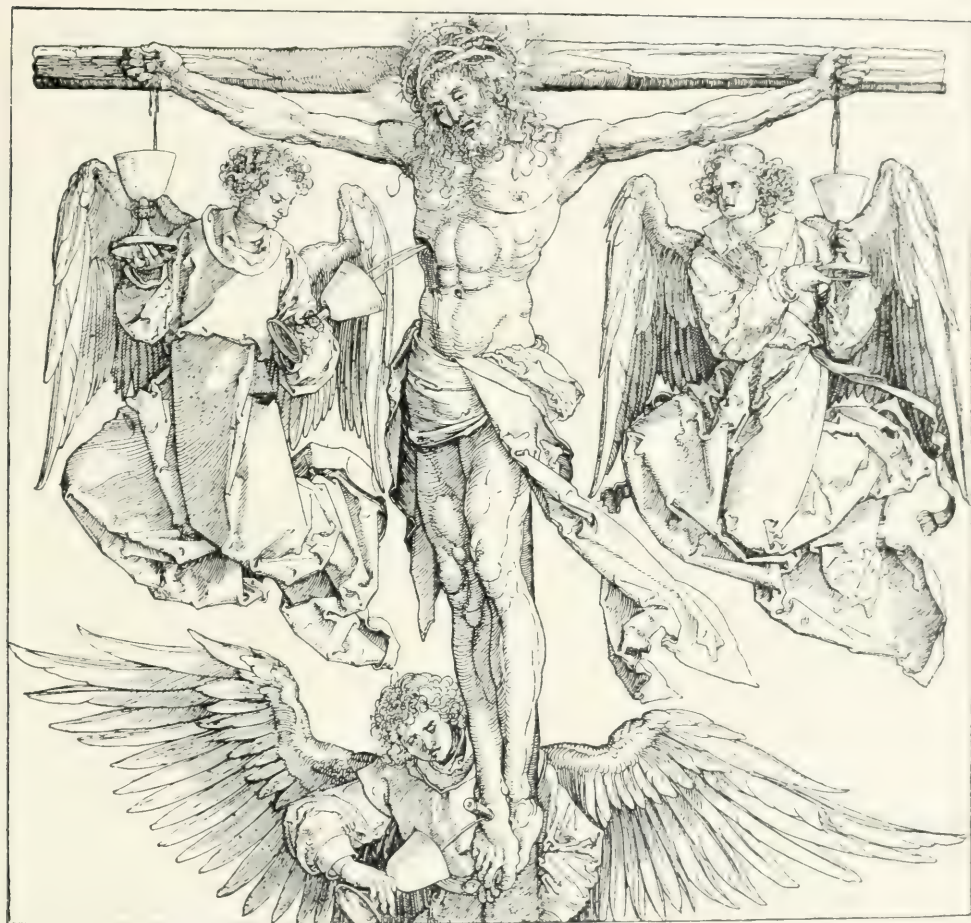
St-Christophe

B. 105



Durchmesser des oberen Runds 0,69)

*Die Madonna von zwei Engeln gekrönt
 The Madonna crowned by two Angels
 La Vierge couronné par deux anges
 P. 177



H. 0.395, B. 0.411

*Christus am Kreuz mit drei Engeln

Christ on the Cross with three Angels

Le Christ en croix avec trois anges

B. 58



The Tournament

* Das Turnier
P. 288

H. 0,223, B. 0,243
Le tournoi



The Tournament

* Das Turnier
B. App. 36

H. 0,223, B. 0,243
Le tournoi



The Tournament

*Das Turnier

P. 290

H. 0,223, B. 0,243

Le tournoi



The Combat on Foot

*Der Zweikampf

P. 291

H. 0,223, B. 0,243

Le combat à pied



H. 0,223, B. 0,243

*Der Fackeltanz in Augsburg

The Dance with Flambeaux at Augsburg

La danse aux flambeaux à Augsburg



I—XXIV (S. 359—382)
 *Der Triumphzug Kaiser Maximilians
 Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

II



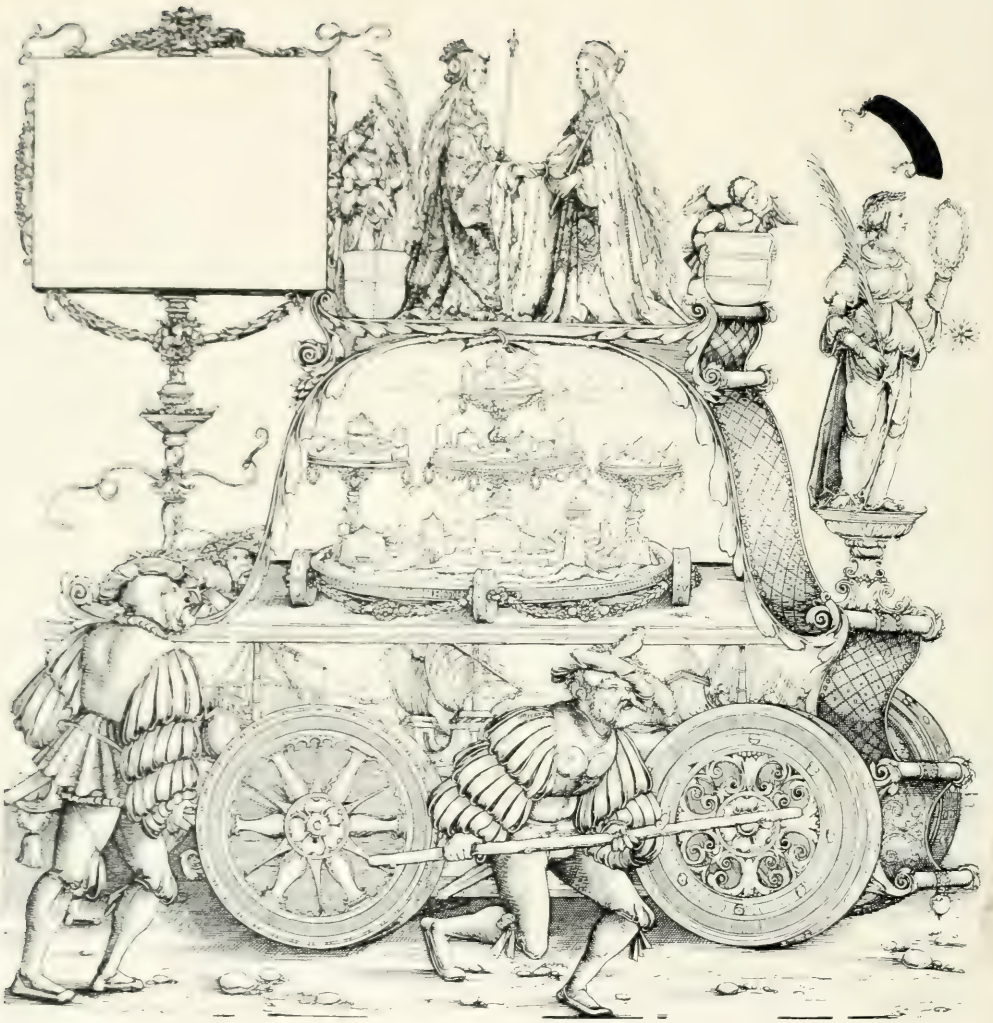
*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

III



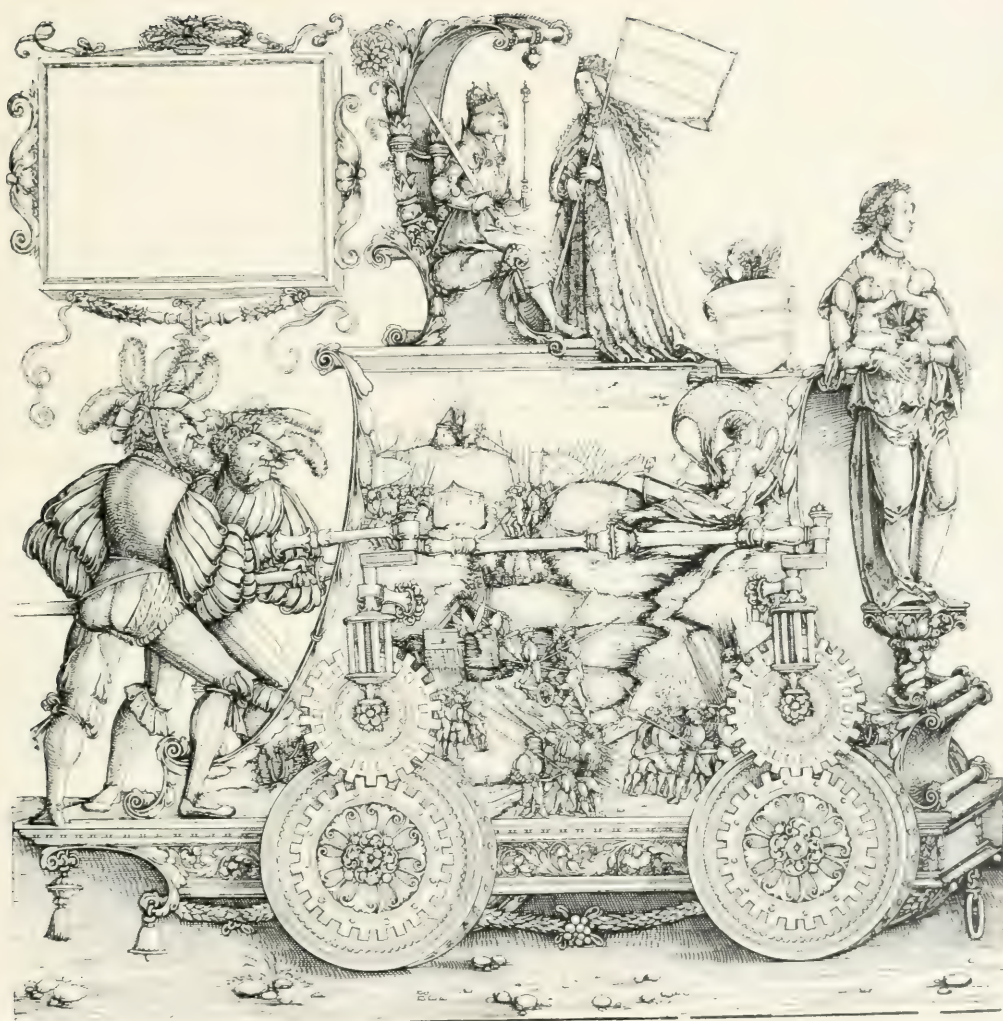
Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

IV

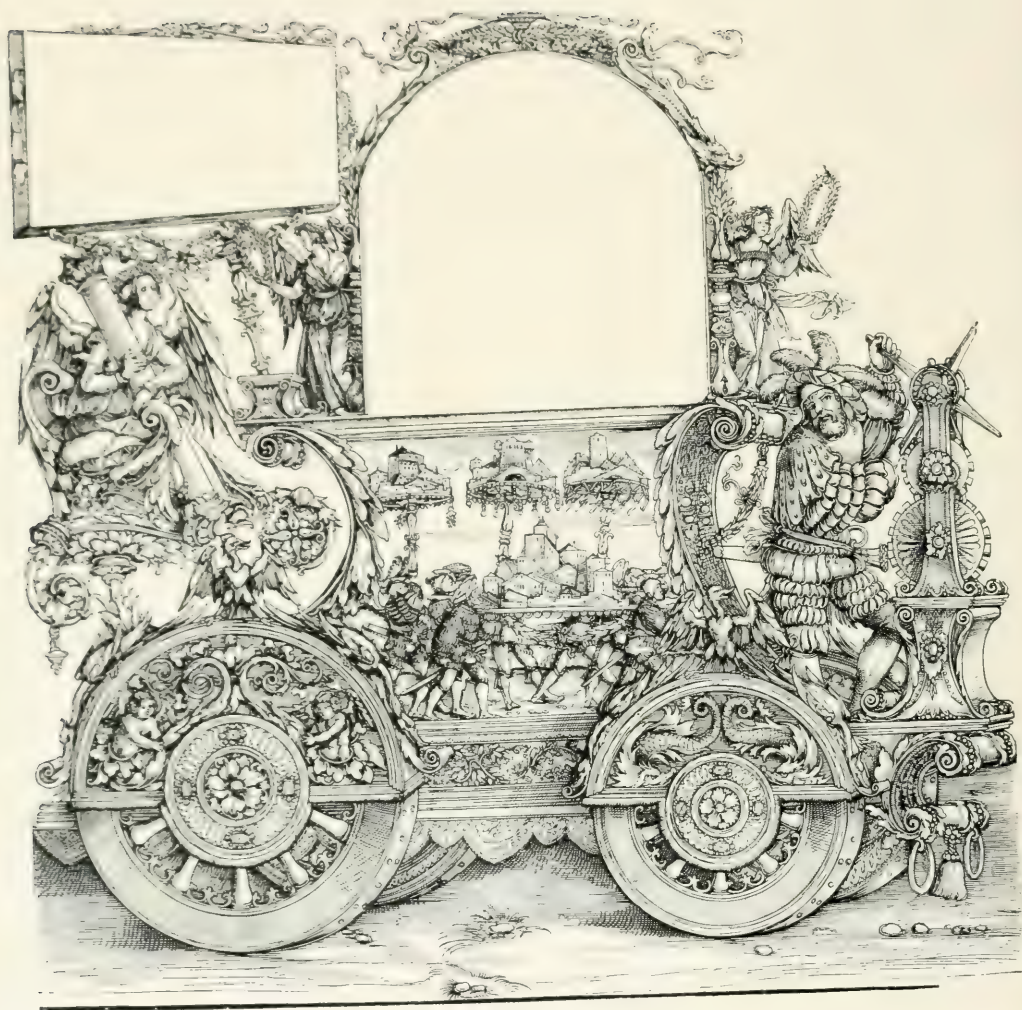


Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

v



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

VI



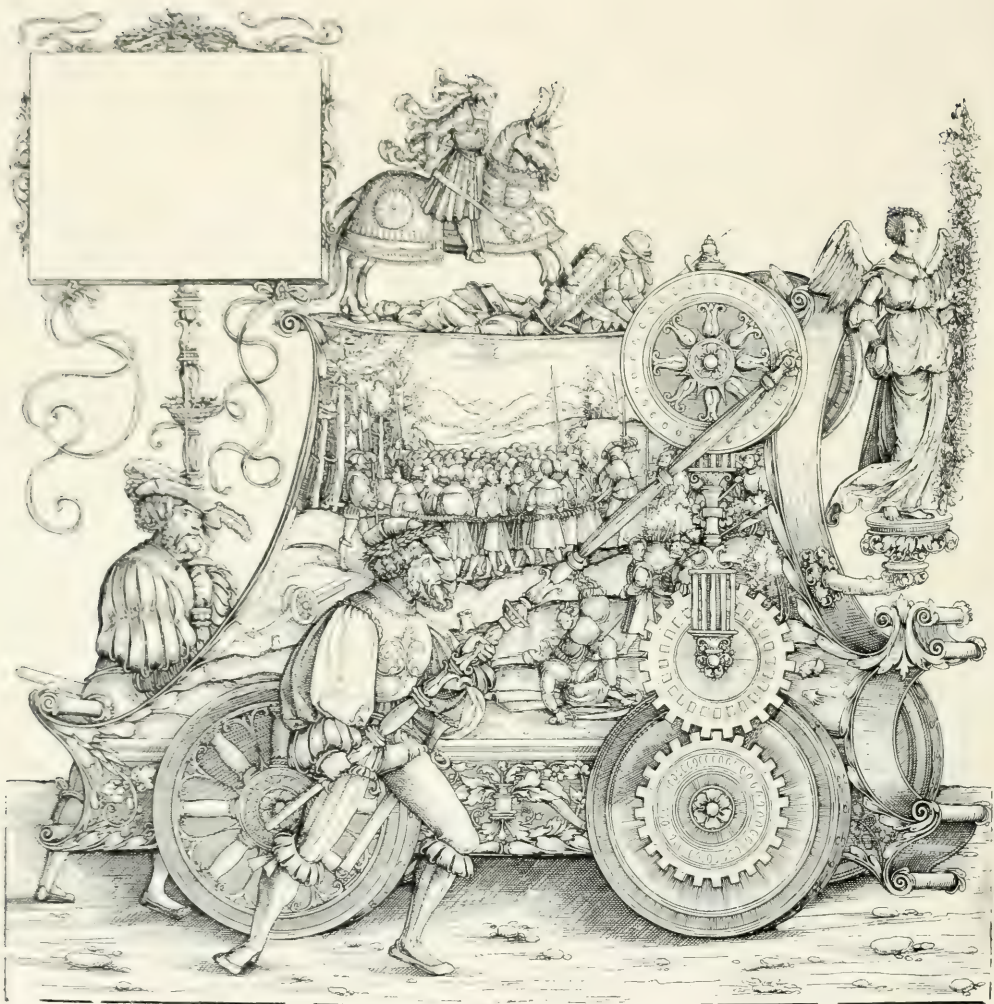
Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

VII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

VIII



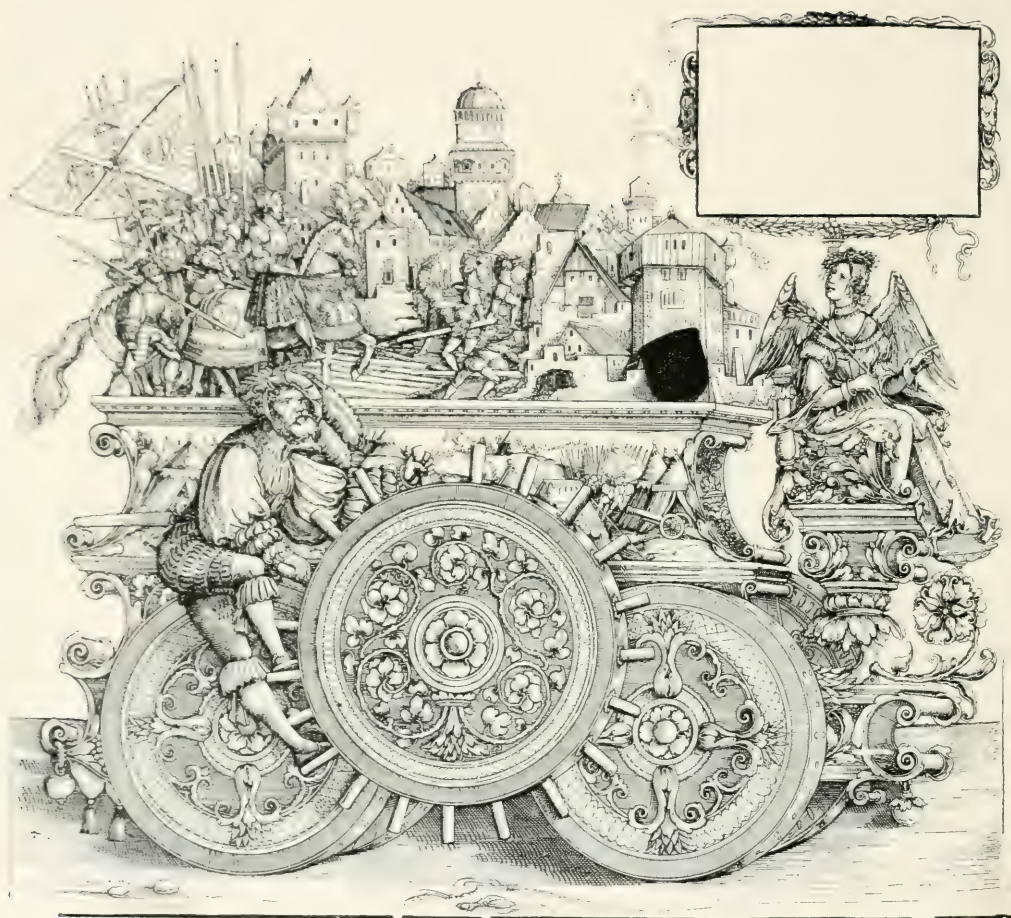
Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

IX



Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

X



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XI



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XIII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XIV



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XV



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XVI



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XVII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XVIII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XIX



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XX



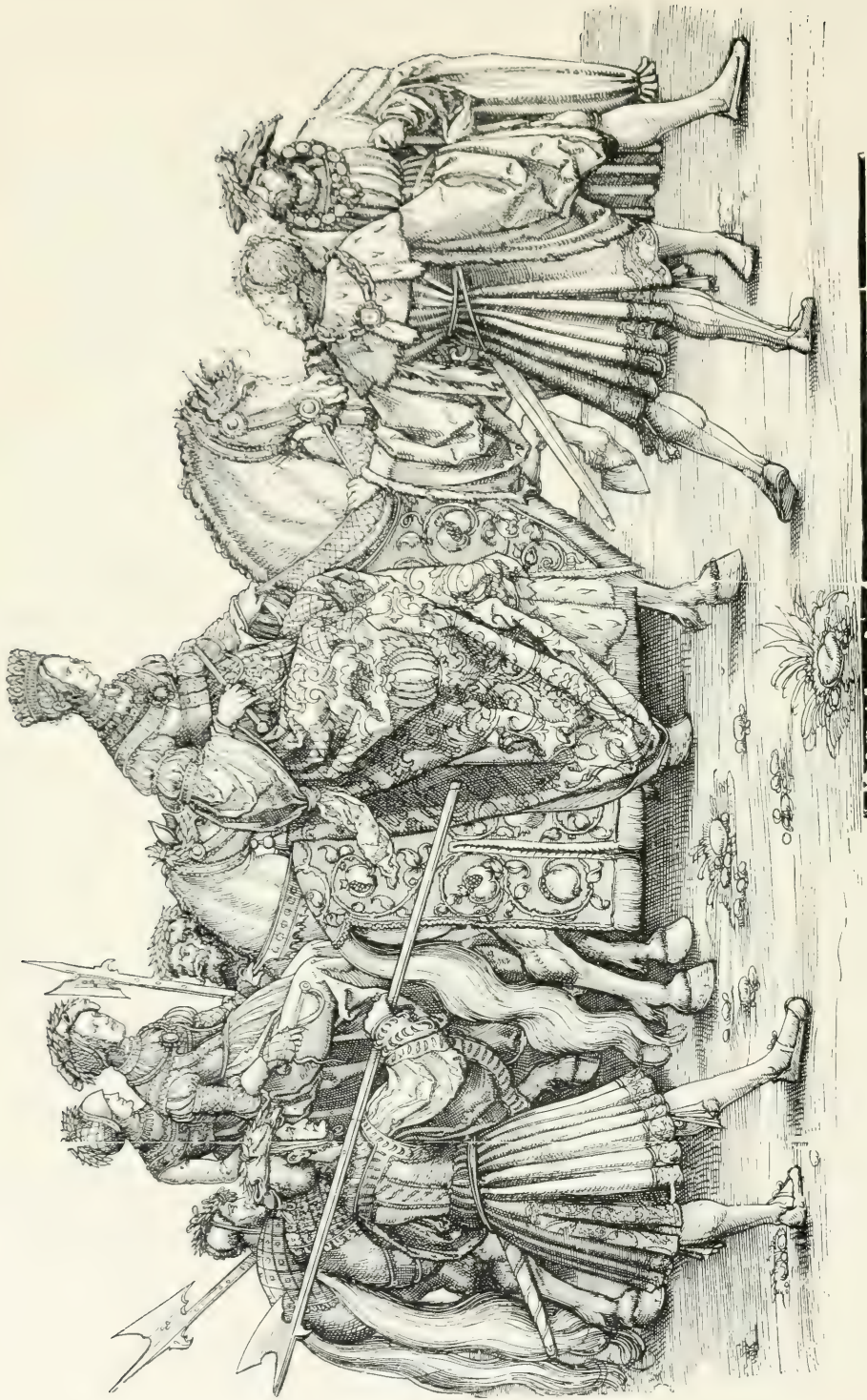
Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1545

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XXI

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian



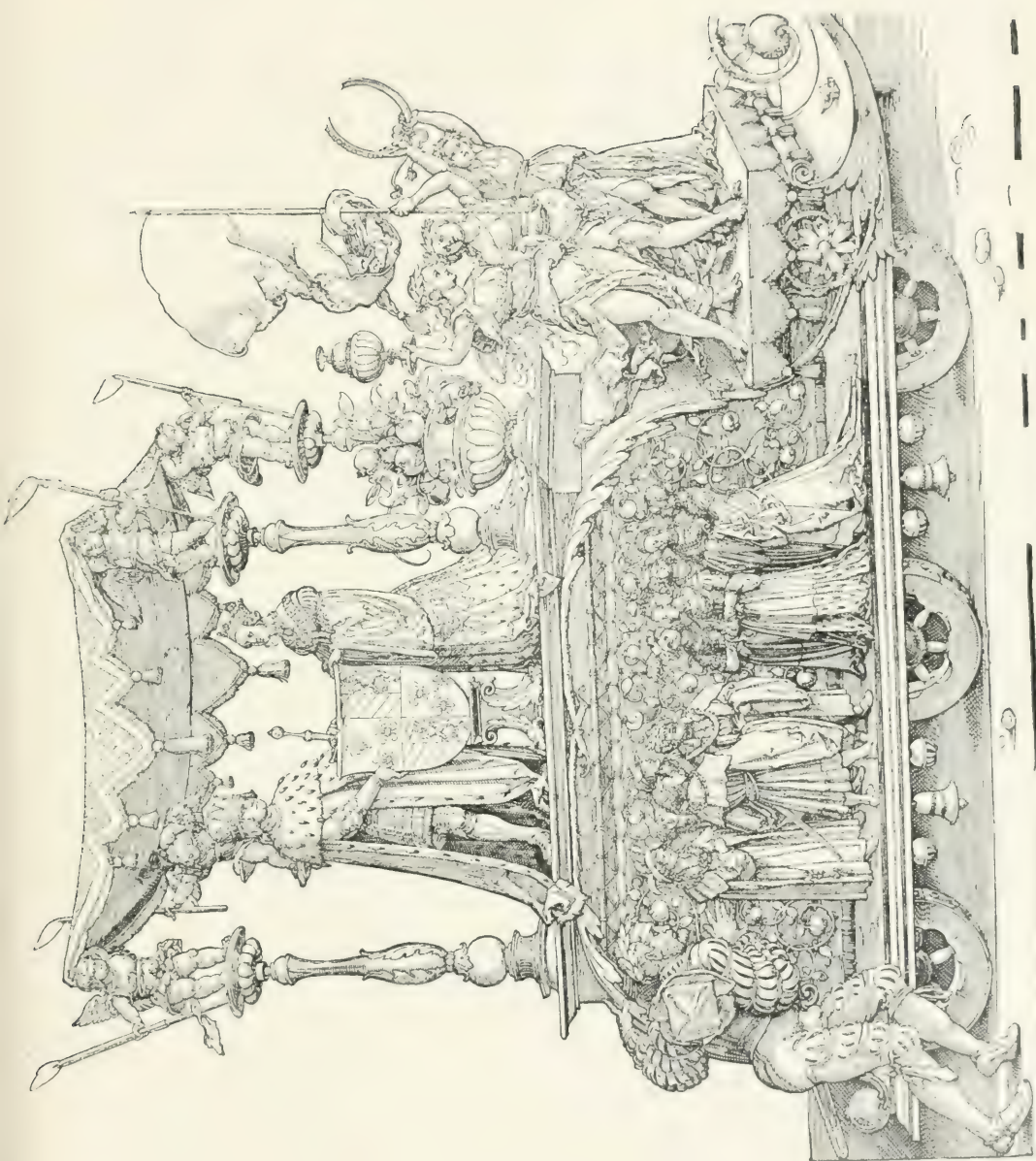
* Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

XXII



Der Triumphzug Kaiser Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

Um 1545

XLIII

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien
XXIV

Erläuterungen

(Die Sterne neben dem Aufbewahrungsort der Gemälde und neben den deutschen Unterschriften der Kupferstiche und Holzschnitte verweisen auf diese Erläuterungen. — Die Buchstaben B. und P. vor den Nummern bei den Kupferstichen und Holzschnitten beziehen sich auf die Verzeichnisse von Bartsch und Passavant)

Gemälde

Titelbild. Sowohl das Monogramm mit der Jahreszahl links (1500) als die Inschrift rechts „Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus actatis anno XXVIII“ sind gefälscht. Der Hintergrund ist schwarz übermalt. Unter dieser Uebermalung ist noch das helle Täfelchen sichtbar, auf dem vermutlich die echte Inschrift gestanden hat. Ein Vergleich mit den früheren Selbstbildnissen Dürers (S. 2 und S. 10) ergibt, daß dieses erst mehrere Jahre später als 1500, etwa 1504—1505, entstanden sein kann. Bis Ende des 18. Jahrhunderts befand sich das Bild in der Silberstube des Nürnberger Rathauses. Nach der Angabe des amtlichen Katalogs der Alten Pinakothek in München wurde es später „offenbar in betrügerischer Absicht durchsägt, und während eine auf die Rückseite gemalte Kopie in Nürnberg verblieb (jetzt im Germanischen Museum), kam das Vorderteil mit dem Original, nachdem es durch verschiedene Hände gegangen, aus dem Besitz des Konsulenten G. G. Pez 1805 um den Preis von 600 Gulden in die kurfürstliche Galerie“. Vergl. auch Thausing, Dürer II² S. 96—98.

- S. 1. Albrecht Dürer der Vater, ein aus Eytasch in Ungarn in Nürnberg eingewanderter Goldschmied, war 1490 63 Jahre alt. Die Jahreszahl 1490 und das Monogramm scheinen zwar unecht oder doch nicht mit der Entstehung des Gemäldes gleichzeitig zu sein; aber auf der Rückseite der Holztafel befindet sich die anscheinend echte Jahreszahl 1490 mit dem Wappen Dürers. Nach Friedländers Vermutung („Dürers Bildnisse seines Vaters“ im Repertorium für Kunstwissenschaft XIX S. 14) ist die Jahreszahl wahrscheinlich von Dürer selbst hinzugefügt worden, vermutlich nach dem Tode seines Vaters, als er das Bild wieder zu sich nahm. Zwischen den Händen hält der alte Dürer einen Rosenkranz.
- S. 2. Das Selbstbildnis Dürers von 1493 hat sich lange Zeit in der Sammlung des Herrn Eugen Felix in Leipzig befunden. Die Inschrift neben der Jahreszahl lautet: „My sach die gat, Als es oben shtat.“ Eine aus dem Ende des 16. oder dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammende Kopie, die sich jetzt im Städtischen Museum in Leipzig befindet, sah Goethe in der Sammlung des Hofrats Beireis in Helmstädt und widmete ihr in seinen Annalen von 1805 eine ausführliche Beschreibung, die mit den Worten beginnt: „Unschätzbar hielt ich Albrecht Dürers Porträt, von ihm selbst gemalt, mit der Jahreszahl 1493.“ Die blaublühende Blume in der Hand Dürers ist nach Goethes Erklärung „Eryngium, im Deutschen Mannestreue genannt“, botanisch genauer bestimmt: *Eryngium amethystinum*. (Nach R. Wustmann, Dürers Natursymbolik, in den „Grenzboten“, 63. Jahrgang [1904] Nr. 16.)
- S. 3 u. 4. Von den vier von 1497 datierten Bildern, die Dürers Vater darstellen, kann keines den Anspruch erheben, ein Originalwerk Dürers zu sein. Das Original befand sich im Besitz des Königs Karl I. von England; in einem um 1639 verfaßten Verzeichnis seiner Sammlung wird es als Gegenstück von einem Selbstbildnis Dürers aufgeführt, das der

Rat von Nürnberg dem Könige geschenkt hatte. Wohin das Bildnis von Dürers Vater gekommen ist, läßt sich nicht mehr nachweisen. Von den vier Kopien steht das Münchner Exemplar (S. 4 links) dem Original am nächsten, ist aber auch erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstanden. Es trägt die Inschrift: 1497 Das malt ich nach meines vatters gestalt, Da Er war sibenzich Jar alt. Albrecht Dürer Der elter. — Das Frankfurter Exemplar (S. 4 rechts) ist nach Weizsäcker um 1600 entstanden. Es trägt die Inschrift: 1494 . ALBRECHT . THVRER . DER . ELTER . VND ALT . 70 . JOR. Die Zahl 1494 ist wahrscheinlich von den Kopisten statt 1497 verschrieben worden. Ein drittes Exemplar, das lange Zeit für das Original gehalten wurde, befindet sich beim Herzog von Northumberland in Syon House (S. 3 links). Es ist nach Weizsäcker eine niederländische Kopie. Vergl. H. Weizsäcker im Katalog der Gemädegalerie des Städtischen Kunstinstituts in Frankfurt a. M., erste Abteilung S. 94—95. — Neuerdings ist ein viertes Exemplar (damals im Besitz des Herzogs von Northampton) bekannt geworden, das bei seiner Ausstellung in London von Fritz Knapp (im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII S. 176) als „eine englische Imitation etwa aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts“ bezeichnet wurde. Anfang 1904 ist dieses Bild (damals im Besitz der Lady Ashburton) zusammen mit einem Bildnis eines unbekannten Holländers in der Art des de Keyser für 10000 Pfd. von der Nationalgalerie in London angekauft worden (S. 3 rechts). Es trägt dieselbe Inschrift wie das Frankfurter Bild, nur mit der richtigen Jahreszahl 1497. C. J. Holmes in Burlington Magazine 1904 (Vol. V Nr. XVII) ist geneigt, darin das Original zu erkennen, das sich in der Sammlung Karls I. befunden hat.

- S. 5. Da sich Kurfürst Friedrich der Weise vom 14. bis 18. April 1496 in Nürnberg aufgehalten hat, ist es wahrscheinlich, daß ihn Dürer damals mit dem Stift porträtiert und nach der Zeichnung das Gemälde später ausgeführt hat.
- S. 6. 9. Nach einer alten Ueberlieferung soll das betende Mädchen in Augsburg (S. 6) und das junge Mädchen in Frankfurt a. M. (S. 9 links) ein Mitglied der Nürnberger Familie Fürleger namens Katharina darstellen. Nach den eingehenden Untersuchungen Weizsäckers (a. a. O. S. 96—98) ist jedoch keines ein Original von Dürers Hand. In dem Augsburger Bilde erkennt Weizsäcker vielmehr die Hand eines deutschen Dürerkopisten um 1600. Daß Dürer aber tatsächlich die auf beiden Bildern dargestellte Persönlichkeit gemalt hat, geht nach Weizsäcker aus dem in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen echten Studienkopf (S. 9 rechts) hervor, der mit Wasserfarben auf feiner Leinwand gemalt ist. Eine dritte Kopie der „Fürlegerin“ mit aufgelöstem Haar besitzt das Museum der bildenden Künste in Budapest (S. 7 rechts). Zwei Bildnisse der „Fürlegerin“ mit geflochtenen Haaren befinden sich in der Freiherrlich Speck von Sternburgschen Sammlung in Lützschena bei Leipzig (S. 7 links) und in der Sammlung von Sir Charles Robinson in London. Es ist möglich, daß beide Typen von Bildnissen, die uns übrigens durchaus nicht dieselbe Persönlichkeit darzustellen scheinen, auf verschollene oder nicht mehr nachweisbare Originale Dürers zurückgehen. Das Urbild Dürers, das der Kopie in Lützschena zugrunde liegt, glaubt man neuerdings in Pariser Privatbesitz gefunden zu haben (S. 8).
- S. 10. Die an der Fensterbrüstung befindliche Inschrift lautet: 1498. Das malt ich nach meiner gestalt Ich war sex und zwanzig Jor alt Albrecht Dürer.
- S. 11 links. Oben die Inschrift: Hans . Tucher . 42 . ierig 1499. — S. 11 rechts. Oben die Inschrift: Felitz . hans . tucherin . 33 . Jor . alt . SALVS . 1499.
- S. 12 rechts. Oben die Inschrift: ELSPET . NICLAS . TVCHERN . 26 AE . 1499. — S. 12 links. Oben die Bezeichnung: OSWOLT . KREL . 1499.
- S. 13 u. 14. Alle vier Bilder gehören zu einem dreiteiligen Flügelaltar, dessen Mittelstück verschollen ist, und zwar bildeten die Gemälde in Frankfurt a. M. und Köln zusammen die Außenseite des Altars bei geschlossenen Flügeln, die Bilder in München, die von jenen losgesägt worden sind, die Innenseiten. Die Entstehungszeit des Altars ist nach Weizsäcker um 1500 anzusetzen, da nach seinen Untersuchungen (a. a. O. S. 93) „das leicht lasierende und stark die Zeichnung betonende technische Verfahren, das die Bilder zeigen, wie auch der warme Ton der Farbe der von Dürer in der Zeit um 1500 an-

genommenen Malweise entsprechen“. Damit stimmt auch die jugendliche Erscheinung des Trommelschlägers auf dem Kölner Bilde, der die Züge Dürers trägt. Dagegen nimmt Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers* (München 1905, S. 115) die Zeit um 1503—1505 an. Die Ausführung der beiden Flügel S. 13 deutet auf Schaufelein. Vgl. die Einleitung S. XVI.

- S. 15 links. Nach alter Ueberlieferung soll der Dargestellte ein Bruder Dürers, Hans, sein, vermutlich derselbe, der, 1478 geboren, 1507 in die Zunft der Schneider aufgenommen wurde. — S. 15 rechts. Das Bildnis des Kaiserlichen Rats Sixtus Oelhafen (1466—1539) in Würzburg ist nur eine Kopie, die hier die Stelle des verloren gegangenen Originals vertreten muß.
- S. 16 u. 17. Beide Bilder sind in der Komposition verwandt und gleichzeitig entstanden. Das Nürnberger war eine Stiftung der Familie Holzschuher, deren Mitglieder unten dargestellt sind, und hing ursprünglich an einem Pfeiler in der Sebalduskirche in Nürnberg. Da das Münchner Bild unten die *Pentimenti* von Stifterbildnissen zeigt, ist es möglich, daß Dürer oder die Besteller dieses Bild aus irgendwelchen Gründen verworfen haben und an seine Stelle die zweite Fassung getreten ist.
- S. 18. Das einzige Bild mythologischen Inhalts unter Dürers Gemälden. Es ist aus der Galerie in Schleißheim auf die Burg in Nürnberg gekommen, wo es sich lange Jahre befunden hat, und von da in das Germanische Nationalmuseum. Ursprünglich in Wasserfarben auf Leinwand gemalt, ist das Bild später mit Oelfarbe und Firnis so gründlich überschmiert worden, daß nur wenige Stellen, darunter der Stein mit der Jahreszahl und dem Monogramm, unberührt geblieben sind. Nach R. Wustmann (a. a. O. S. 156) ist die neben dem rechten Fuße des Herkules wachsende Staude eine Salbeipflanze, „die geschätzteste Heilpflanze des späten Mittelalters“, eine Anspielung auf die Wunden, von denen der Kämpfer bedroht ist.
- S. 19. Der Dresdner Altar befand sich ursprünglich in der Schloßkirche in Wittenberg und hat dort stets als ein Werk Dürers gegolten. 1687 wurde er nach Dresden gebracht, und 1835 kam er aus dem Vorrat in die Galerie. Nach der allgemeinen Annahme ist er im Auftrage des Kurfürsten Friedrich des Weisen gemalt worden, und Robert Bruck (Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, Straßburg 1903, S. 146) hat auf ihn eine Rechnung des Rentmeisters Hans Leimbach aus dem Jahre 1496 bezogen, nach der 100 Gulden „eym Maler von Nürnberg für ein Neve tafel, die meyn gt. H. Frid. zu machen bestellt hat“, bezahlt worden sind. H. Wölfflin hat sich (im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, XXV. Bd., 1904, S. 196 ff.) nicht nur gegen die Berechtigung dieser Kombination, sondern aus stilistischen Gründen gegen die Dürersche Urhebererschaft überhaupt ausgesprochen. Gegen Wölfflin ist zunächst L. Justi in der Schrift „Dürers Dresdner Altar“ (Leipzig 1904) aufgetreten, der darin zu dem Ergebnis kommt, daß das Mittelbild einer früheren Zeit Dürers angehört als die Flügelbilder. Nachdem sodann Wölfflin in einer Anzeige dieser Schrift im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII (1905), S. 87 ff. seine Ansicht insofern modifiziert, als er für die Flügel die Möglichkeit der Urhebererschaft Dürers zugab, hat er später sowohl in seinem Buche „Die Kunst Albrecht Dürers“ (München 1905) als auch vorher im „Dresdner Jahrbuch“ (Dresden 1905) S. 20—24 seine zuerst ausgesprochene Ansicht völlig aufgegeben und seine Meinung dahin zusammengefaßt, daß das Mittelbild gegen Ende des Jahrhunderts 1495—1500 gemalt worden ist, während die Flügel erst 1504—1505 entstanden sind. Auch Wörmann hält (in der neuesten Ausgabe des Dresdner Katalogs von 1905) mit Entschiedenheit an der Urhebererschaft Dürers fest. Im Gegensatz zu Wölfflin vertritt er die Ansicht, „daß die drei Bilder (wie sich schon aus der Betrachtung der Engel ergibt) im wesentlichen gleichzeitig und sicher von keiner andern Hand als der Dürers gemalt wurden. Man hat das Werk bisher wohl zu früh angesetzt. Es braucht nicht vor 1503 entstanden zu sein.“ Es hat sich übrigens bei einer durch diese Streitfrage veranlaßten erneuten Untersuchung des Bildes herausgestellt, daß es in früherer Zeit an verschiedenen Stellen stark übermalt worden ist.

- S. 20—24. Dieses dreiteilige Altarbild, bekannt unter dem Namen: der Paumgartnersche Altar, befand sich ursprünglich in der Katharinenkirche in Nürnberg und wurde im Jahre 1613 vom Nürnberger Rat dem Kurfürsten Maximilian I. auf dessen Verlangen geschenkt. Seinen Namen hat der Altar von einer urkundlich nicht verbürgten Ueberlieferung des 17. Jahrhunderts erhalten, nach der der Ritter zur Linken Dürers Freund Stephan Paumgartner, der andre dessen Bruder Lucas sein soll. In der Katharinenkirche wurde das Original durch eine Kopie ersetzt. Auf Grund dieser Kopie und einer zweiten, im Kunsthandel in München vorhandenen, die um 1550 entstanden sein soll, wurde der Altar in den Jahren 1902 und 1903 auf Anregung von Karl Voll durch Alois Hauser den Altern einer durchgreifenden Restauration unterzogen, deren Ergebnis S. 21 und 23 zeigen. Danach hat sich herausgestellt, daß der landschaftliche Hintergrund auf den beiden Flügeln eine spätere Zutat ist, die, nach Motiven Dürerscher Originale, vermutlich bald nach 1613 von dem bayrischen Hofmaler J. G. Fischer ausgeführt worden ist. Derselbe hat vermutlich auch die Teile des Mittelbildes übermalt, wo jetzt die kleinen Figuren der knienden Stifter zum Vorschein gekommen sind. Die Außenseiten der Flügel zeigten ursprünglich eine grau in grau gemalte Darstellung der Verkündigung, von der aber nur die Maria auf dem linken Flügel (s. S. 24) durch die Restauration wieder aufgedeckt werden konnte. Der Verkündigungseengel ist nicht mehr vorhanden. Der Altar ist übrigens eine Werkstattarbeit, die nach Dürers Zeichnungen im wesentlichen von seinen Schülern ausgeführt worden ist. Das Wappen unter dem Stifter und den Söhnen links und unter der Tochter rechts auf dem Mittelbilde (S. 21) ist, wie wir einer gütigen Mitteilung des Herrn Professors Chr. Speyer in Stuttgart entnehmen, das der Baumgartner (Paumgärtner), das unter der ersten Frau rechts stehende Wappen ist ein der Familie Baumgartner verwandtes, das Wappen vor der zweiten Frau rechts das der Familie Volckamer auf Kirchensittenbach, eines oberpfälzischen Adelsgeschlechts, das seit 1337 in Nürnberg seßhaft war.
- S. 25 rechts. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1503 und dem Monogramm.
- S. 26. Beide Bilder sind unvollendet. Sie sollten vielleicht als Flügelbilder eines Altars dienen. Nach Haller, der sie noch in Nürnberg sah, trugen sie die Jahreszahl 1504, die jetzt nicht mehr darauf zu sehen ist. Aus der Sammlung Heinlein in Nürnberg erwarb sie Senator Klugkist in Bremen, durch den sie in die dortige Kunsthalle gekommen sind.
- S. 27. Bezeichnet mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1504. Das Bild ist wahrscheinlich im Auftrage des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen gemalt worden. 1603 kam es als Geschenk Christians II. an Kaiser Rudolf II. und aus der kaiserlichen Galerie 1792 durch Tausch gegen die Darstellung im Tempel von Fra Bartolommeo nach Florenz.
- S. 28—30. Das Bild des Rosenkranzfestes (S. 29) ist in einem Zeitraum von fünf Monaten gemalt worden. Das geht aus der Inschrift auf dem großen weißen Blatte hervor, das der an dem Baume rechts stehende Dürer in den Händen hält: *Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI.* — Aus der Kirche San Bartolommeo, der Begräbniskirche der Deutschen in Venedig, wo sich das Bild zuletzt befand, kam es für eine hohe Summe gegen Ende des 16. Jahrhunderts (genauer in der Zeit von 1593 bis 1603) in den Besitz Kaiser Rudolfs II., der es nach der Ueberlieferung von vier starken Männern auf den Schultern von Venedig nach Prag tragen ließ, um es vor Beschädigungen bei einem Wagentransport zu schützen. Vor dem drohenden Einfall der Sachsen in Prag wurde es 1631 nach Wien gebracht, und bei der eiligen Verpackung und während des Transports erlitt es so schwere Beschädigungen, daß es in den Inventaren von 1718—1763 als „ganz verdorben“ und „ganz ruiniert“ geführt wurde, nachdem es schon 1663 restauriert worden war. Nach den Forschungen von Neuwirth (*Albrecht Dürers Rosenkranzfest*, Prag 1885) ist das Bild von einem Oberpostdirektor Fillbaum für 22 Dukaten 1793 an das Stift Strahow in Prag verkauft worden, wo es bald nach 1840 abermals restauriert und zu zwei Dritteln neu übermalt wurde. Unter

diesen Umständen ist die noch im 17. Jahrhundert entstandene Kopie im Wiener Hofmuseum von Wert (S. 28), da sie einen großen Teil der Köpfe, insbesondere den der Madonna, der auf dem Originalbilde durch die Uebermalung völlig entstellt ist, sichtlich im engen Anschluß an das Dürersche Original wiedergibt. Mit dem Kopf der Madonna steht auch der der Madonna mit dem Zeisig (S. 31) in engstem Zusammenhang. Eine zweite alte Kopie, die ebenfalls für die Beurteilung des Originals von Bedeutung ist, befindet sich im Besitz von A. W. Miller in Sevenvaks (S. 30, zuerst veröffentlicht in den Mappen der Dürer Society I, Taf. 1).

- S. 31. Bezeichnet auf dem links auf der Holzbank liegenden Zettel: *Albertus durer germanus faciebat post virginis partum 1506*. Dahinter das Monogramm. — Das Bild ist erst 1892 in das Berliner Museum gekommen, für das es von Marquis of Lothian in New Battle Abbey bei Edinburg erworben wurde.
- S. 32. Aus dem Buche, das der Schriftgelehrte links hält, hängt ein Zettel heraus mit dem Monogramm Dürers, der Jahreszahl 1506 und den Worten: *Opus quinque dierum*. Danach hat Dürer das Bild in fünf Tagen gemalt.
- S. 33. Zwei Bildnisse deutscher Kaufleute, die Dürer während seines Aufenthalts in Venedig porträtierte. Das in Genua befindliche ist leider schlecht erhalten und stark übermalt. Es trägt in Goldbuchstaben die Inschrift: *Albertus Durer germanus faciebat post virginis partum 1506* und das Monogramm. Der auf dem Bilde in Hampton Court Dargestellte erscheint auch auf dem Bilde des Rosenkranzfestes (S. 29, der vierte von links gerechnet, besser noch auf der Kopie S. 28 zu erkennen).
- S. 34. Bezeichnet links oben mit dem Monogramm. Die Buchstaben am Brustsaum des Kleides bedeuten jedenfalls nicht „Agnes D(ürer)“, da das Bild mit den bekannten Bildnissen der Frau Dürers nicht übereinstimmt.
- S. 35. Die Jahreszahl 1506, unter der das Monogramm steht, ist nicht ganz deutlich. Sie kann auch 1500 gelesen werden. Die Mehrzahl der Dürerforscher hat sich jedoch für 1506 ausgesprochen, weil das Bild deutlich venezianische Einflüsse (Giovanni Bellini) zeigt. Es muß also in Venedig gemalt worden sein. Unter den Füßen Christi die Inschrift: *PATER. I. MANVS. TVAS. COMENDO. SPIRITV. MEV.*
- S. 36 u. 37. Während Thausing in seinem „Dürer“ (2. Aufl., II, S. 3) noch an der Meinung festgehalten hat, daß die Exemplare in der Pitti-Galerie die Originale Dürers und die des Prado-Museums in Madrid alte Kopien seien, ist jetzt das Umgekehrte erwiesen. Das Täfelchen auf der Tafel mit der Eva trägt die Inschrift: *Albertus Durer alemanus faciebat post virginis partum 1507* und das Monogramm. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß auch die Florentiner Kopien auf (verlorene) Originalgemälde oder Entwürfe Dürers zurückgehen, der ursprünglich das Paradies noch durch seine Tiere näher charakterisieren wollte, sich später aber, den menschlichen Figuren zuliebe, zu einem schwarzen Hintergrunde entschlossen hat. Eine zweite Kopie befindet sich in der Galerie zu Mainz.
- S. 38. Bei der Uebereinstimmung des Bildnisses mit denen auf S. 33 ist anzunehmen, daß der Dargestellte ebenfalls dem Kreise der deutschen Kaufleute in Venedig angehört, von denen Dürer einige, wie er selbst in einem seiner Briefe an Pirkheimer mitgeteilt, porträtiert hat. Aus dem Umstande, daß er auf der Rückseite den Geiz in Gestalt eines häßlichen alten Weibes dargestellt hat, hat man den Schluß gezogen, daß der Porträtierte seinen Verpflichtungen gegen Dürer nicht nachgekommen sei und dieser sich durch eine solche Kennzeichnung seines Charakters gerächt habe. Das Bild ist mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1507 bezeichnet.
- S. 39. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1507 und dem Monogramm. Wahrscheinlich noch in Venedig gemalt.
- S. 40 u. 41. In einem Briefe an den Kaufmann Jacob Heller in Frankfurt a. M. schreibt ihm Dürer, daß er ein jenem früher angebotenes Marienbild für 72 Gulden an den Bischof von Breslau „gut verkauft“ habe, nachdem er vorher nur 30—25 Gulden dafür gefordert hatte. Es ist wahrscheinlich diese „Madonna mit der Schwertlilie“, die jedoch nur als

ein Werkstattbild zu betrachten ist. An der Mauer hinter der Madonna sah man auf dem Prager Exemplar (S. 40) früher die Jahreszahl 1508 mit dem Monogramm. Ob das zweite Exemplar in der Sammlung des Sir Frederick Cook in Richmond bei London eine Kopie des Prager Bildes ist oder umgekehrt, muß bei der schlechten Erhaltung des letzteren unentschieden bleiben.

S. 42. Wie aus den Briefen Dürers an Jacob Heller hervorgeht, ist dieses Bild im Auftrage des Kurfürsten Friedrich des Weisen für 280 Gulden rheinisch gemalt worden. In der Mitte hat sich Dürer wieder mit seinem Freunde Pirkheimer dargestellt. Dürer trägt einen Stab, an dem ein Zettel befestigt ist mit der Inschrift: *Iste (d. h.: Dieser hier) faciebat anno Domini 1508 Albertus Dürer alemanus*. Darunter das Monogramm. Das Bild befand sich im Jahre 1600 in der Sammlung des Grafen von Cantecroy in Besançon, von dem es Kaiser Rudolf II. gekauft hat. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das Bild von Holz auf Leinwand übertragen.

S. 43—47. Ueber die Entstehung des Hellerschen Altars, den der Kaufmann Jacob Heller 1507 für den Altar des hl. Thomas in der Dominikanerkirche in Frankfurt a. M. bei Dürer bestellt hatte, geben uns neun Briefe des letzteren ausführliche Auskunft. Danach hatte Dürer die Arbeit für 130 Gulden rheinisch übernommen, die aber später auf sein Andringen auf 200 erhöht wurden. Er hatte sich jedoch nur verpflichtet, das Mittelbild, die Himmelfahrt Mariä, ganz eigenhändig auszuführen. „Es soll auch kein ander Mensch keinen Strich daran malen als ich.“ Die Flügel hat er von Gehilfen ausführen lassen. Das Mittelbild wurde von den Dominikanern 1615 an den Kurfürsten Maximilian von Bayern nach München verkauft, wo es bei dem Brande der Residenz in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1674 vernichtet wurde. In der Dominikanerkirche wurde es durch eine schwache Kopie von dem Nürnberger Jobst Harrich ersetzt, die in neuerer Zeit in das Städtische Museum in Frankfurt a. M. gelangte, wo sie mit den Flügelbildern vereinigt ist (S. 44—47). Von diesen ist eines verloren gegangen, das den dritten der heiligen Könige und neben ihm vermutlich den hl. Josef darstellte.

S. 48 u. 49. Zur Versorgung von zwölf altersschwachen Nürnberger Bürgern hatten Erasmus Schiltkrot und Matthäus Landauer 1501 ein Haus gestiftet, später das Zwölfbrüderhaus oder das Landauerkloster genannt, für dessen „allen Heiligen“ geweihte Kapelle Dürer im Auftrage Landauers das Bild gemalt hat. Die in späterer Zeit aufgekommene Bezeichnung „Anbetung der hl. Dreifaltigkeit“ ist demnach nicht ganz richtig, da das Bild nach Dürers Absicht eine Versammlung aller Heiligen darstellen sollte. Unten auf der Erde hat Dürer sich selbst dargestellt. Die Tafel in seiner Hand trägt die Inschrift: *Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511*. In der Ecke das Monogramm. Zu diesem Bilde hat Dürer den Rahmen selbst gezeichnet, dessen erster Entwurf noch in rein italienischer Form sich im Museum von Chantilly befindet. Die figürlichen Darstellungen des Rahmens stehen mit dem Inhalt des Gemäldes in engem Zusammenhang. Oben thront Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes, wozu rechts und links zwei Engel die Posaunen des jüngsten Gerichts blasen, und in dem Fries darunter werden die Seligen und Verdammten durch Engel und Teufel voneinander geschieden. Für die Verdammten tut sich rechts der Höllenrachen auf, während den Seligen links die himmlische Sonne winkt. In der Predella des Altars befindet sich auf einem Mittelschild die Inschrift: *„Mathes Landauer hat entlich volbracht das gotteshaus der zwelf bruder samt der stiftung und dieser thaffel nach xps gepurd MCCCCXI jor.“* — Im Jahre 1585 kaufte Kaiser Rudolf II. das Bild von der „Stiftung des Zwölfbrüderhauses“ für 700 Gulden. Es wurde nach Prag gebracht, kam aber bald in die geistliche Schatzkammer in Wien und von da 1780 in das Belvedere. Der Rahmen blieb in Nürnberg zurück, wurde dort später von dem Architekten Heideloff, der den Fries entfernte und durch Maßwerk ersetzte, willkürlich restauriert und befindet sich jetzt im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Die von Heideloff entfernten Teile wurden jedoch in seinem Nachlaß vorgefunden. Mit ihrer Hilfe hat Bildhauer Geiger für die Kopie des Bildes im Germanischen Museum in Nürnberg einen neuen

Rahmen angefertigt, der auch die ursprüngliche Bemalung und Vergoldung erhalten hat (s. S. 48).

- S. 50 u. 51. Seit der Zeit Kaiser Sigismunds wurde **h.** der Spitalkirche in Nürnberg der Krönungsornat der römischen Kaiser deutscher Nation aufbewahrt, der mit vielen Reliquien versehen war. Alljährlich einmal, an einigen Tagen nach Ostern, wurde er auf einem Gerüst, dem sogenannten „Heiltumsstuhl“, auf dem Markte vor dem Schopperschen Hause öffentlich zur Verehrung ausgestellt. Während der Nacht verblieb er in einer Kammer des genannten Hauses. Für diese Heiltumskammer bestellte der Rat von Nürnberg 1510 bei Dürer die beiden Bildnisse Karls des Großen und Sigismunds. Ersteren stellte Dürer in dem Krönungsornat dar, nachdem er genaue, noch erhaltene Zeichnungen nach dessen einzelnen Teilen gemacht hatte. Im Jahre 1512 erhielt Dürer für diese Bilder eine Bezahlung von 85 Gulden, 1 Pfund neuen Pfennigen und 10 Schillingen.
- S. 52 links. Bezeichnet rechts oben mit der Jahreszahl 1512 und dem Monogramm darunter. — S. 52 rechts. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1514 und dem Monogramm.
- S. 54. Beide Bildchen, in Wasserfarbe oder dünner Leimfarbe auf feiner Leinwand gemalt, stellen denselben Knabenkopf von der rechten und linken Seite dar. Eines ist mit dem Monogramm bezeichnet. Da die Technik und Ausführung dieselbe ist wie die der von 1516 datierten Apostelbilder S. 53, ist eine gleiche Entstehungszeit anzunehmen.
- S. 55 links. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1516 und dem Monogramm. — S. 55 rechts. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1516 und dem Monogramm.
- S. 56. Das Bildnis von Dürers Lehrmeister trägt rechts oben die Inschrift: „Das hat albrecht durer abconterfet noch seine Lermeister michel wolgemut im jor 1516 vnd er was 82 jor vnd hat gelebt pis das man zelet 1519 jor Do ist er ferschieden an sant endres Dag frv ee dy sun awff gyng.“ Unten die Jahreszahl 1516 und das Monogramm. Der Sankt-Andreas-Tag ist der 30. November. Wie deutlich zu erkennen ist, hat Dürer den zweiten Teil der Inschrift erst später, vermutlich bald nach dem Tode Wohlgemuts hinzugefügt. Das Bild ist stark übermalt. Die von Frizzoni und Thausing bezweifelte Echtheit wird durch die Inschrift mit ihren verschiedenartigen Schriftzügen bezeugt.
- S. 58. Bezeichnet links unten mit der Jahreszahl 1518 und dem Monogramm.
- S. 59. Der Kaiser hält in der Linken einen aufgebrochenen Granatapfel, das Symbol der Auferstehung. Von Dürer nach der Kohlenzeichnung in der Albertina in Wien gemalt, die er laut eigenhändiger Aufschrift „zu Augsburg hat oben auf der Pfalz in seinem (des Kaisers) kleinen Stüble, da man zählt 1518 am Montag nach Johannes dem Tauffer“ angefertigt.
- S. 60. Das in Wasserfarben auf Leinwand gemalte Bildnis des Kaisers Maximilian im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg hat bisher als eine Kopie des Wiener Bildes gegolten. Nach Stegmann (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1901, S. 132 ff.) hat eine im Jahre 1900 vorgenommene Restauration des stark übermalt gewesenen Nürnberger Bildes ergeben, daß auch dieses als eine eigenhändige Arbeit Dürers anzusehen ist.
- S. 61. Daß der Dargestellte Hans Imhoff der Aeltere (1461–1522) sei, der Dürer während seiner Reise in den Niederlanden aus finanzieller Verlegenheit geholfen, ist eine Vermutung Thausings, die sich auf die Aehnlichkeit mit einem späteren, laut Inschrift Imhoff darstellenden Kupferstich stützt. Danach müßte das Bildnis erst nach Dürers Rückkehr, in der zweiten Hälfte des Jahres 1521 gemalt sein. In der ganzen Auffassung und malerischen Behandlung zeigt sich ein enger Zusammenhang mit dem Bildnis S. 63.
- S. 62. Im „Tagebuch der niederländischen Reise“ (Ausgabe von Leitschub, Leipzig 1884, S. 76) hat Dürer folgendes verzeichnet: „Ich hab ein Hieronymus mit Fleiß gemahlt von Oelfarben und geschenkt dem Ruderigo von Portugal.“ Dieser Portugiese Roderigo Fernandez, der später portugiesischer Faktor, d. h. Konsul, in Antwerpen wurde, hatte sich Dürers bei seinem dortigen Aufenthalte äußerst freundlich angenommen, und der Künstler wollte sich durch Geschenk eines Bildes erkenntlich zeigen. Dieses Bild ist durch

Karl Justi im Nationalmuseum in Lissabon entdeckt worden (s. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1888, S. 149). Es ist durch Ruy Fernandez de Almeida, den Gesandten des Königs Johann III. (1521—1554), nach Portugal gebracht worden, und aus dem Besitz seiner Nachkommen hat es die portugiesische Regierung erworben. Durch den Umstand, daß sich das Brett, auf das das Bild gemalt ist, in der Mitte gespalten hat, macht es einen ungünstigen Eindruck. Außer der Jahreszahl 1521 trägt das Bild auch das Monogramm Dürers. Daß Dürer in der Tat ein derartiges Bild gemalt hat, wird auch durch mehrere Studienzeichnungen in der Albertina in Wien bezeugt. Als Modell für den Kopf des Hieronymus hat ihm der Kopf eines 93jährigen Greises gedient, den er nach der Inschrift 1521 in Antwerpen gezeichnet hat (s. die Einleitung S. XXX). Vgl. Anton Weber in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XII (1901). S. 17 ff.

- S. 63. Bezeichnet oben in der Mitte mit der Jahreszahl 1521 und dem Monogramm.
- S. 64. Das sehr seltene, von Caspar Dooys 1659 ausgeführte Schabkunstblatt gibt ein Gemälde von Dürer wieder, das sich in dem genannten Jahre noch in Mainz befunden haben muß, wie sich aus der Widmung des Stechers an den damaligen Erzbischof und die Mitglieder des Domkapitels, die übrigens keine Beziehung auf den Urheber des Bildes enthält, schließen läßt. Es ist wahrscheinlich für Dürers Gönner, den Kardinal Albrecht von Brandenburg, gemalt worden. Deshalb sieht man auch oben die Wappen des Erzbistums Mainz. Beglaubigt wird das Bild durch eine Zeichnung Dürers von 1522 in der Kunsthalle in Bremen, die den Schmerzensmann allein in derselben Stellung, ohne den Schergen, zeigt.
- S. 65. Jacob Muffel, Ratsherr und Septemvir, 1514 auch Bürgermeister von Nürnberg, starb noch in demselben Jahr, in dem ihn der mit ihm befreundete Dürer porträtiert hat. Das Bild, das sich bis 1867 in der Sammlung Schönborn in Pommersfelden befand, wurde für das Berliner Museum 1883 in Paris aus der Sammlung Narischkine erworben. Ursprünglich auf Holz gemalt, ist es 1870 auf Leinwand übertragen worden. Es trägt links oben die Inschrift: *Actatis . suae . anno . LV . Salutis . vero . MDXXVI* und das Monogramm, darüber: *Effigies Jacobi Muffel*.
- S. 66. Hans Kleberger, der, vermutlich auf Wunsch des Bestellers, „auf antike Weise als Büste in einer runden grauen Einfassung auf grünem Marmorgrunde“ gemalt ist, heiratete zwei Jahre nach der Entstehung seines Bildnisses die Lieblingstochter Pirkheimers, Felicitas, verließ sie aber schon nach wenigen Tagen. Er ließ sich später in Lyon nieder, wo er sich einen geachteten Namen erwarb und 1546 starb. Wegen seiner Wohltätigkeit wurde ihm nach seinem Tode eine hölzerne Bildsäule errichtet, die noch vorhanden ist.
- S. 67. In der linken Hand hält der Dargestellte einen Brief mit der Aufschrift: „Dem pernh . . . zw“ Daß wir in ihm den bekannten niederländischen Maler Bernhard (Bernaert oder Barend) van Orley, der seit 1515 in Brüssel tätig war und später dort Hofmaler der Statthalterin Margarete von Parma wurde, vor uns haben, hat zuerst Charles Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins* (Paris 1882, S. 275—278), erkannt. Vgl. ferner K. Woermann im *Repertorium f. Kunstwissenschaft* VII (1884), S. 446—449, und VIII (1885), S. 436—438.
- S. 68 links. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1520 und dem Monogramm. — S. 68 rechts. Wohl nur die Kopie eines verschollenen Originals. Eine etwas abweichende Wiederholung befindet sich im Besitz des Grafen Törring in München, „vielleicht von Hans von Kulmbach“, wie im Katalog des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin, das eine alte Kopie des Törringschen Bildes besitzt, vermutet wird. Letzteres trägt die Jahreszahl 1520.
- S. 69. Hieronymus Holzschuher (1469—1529), ein mit Dürer befreundeter Nürnberger Ratsherr, wurde 1500 jüngerer, 1509 älterer Bürgermeister und 1514 Septemvir. Das Bild, das 1884 von den Nachkommen des Dargestellten, der Familie der Freiherren von Holzschuher, für das Berliner Museum erworben wurde, befindet sich noch in seinem ursprünglichen Rahmen und ist mit einem Schiebedeckel versehen, auf dem die ver-

einigten Wappen der Familien Holzschuher und Münzer und die Jahreszahl MDXXVI gemalt sind. Die Inschrift auf dem Bilde links oben lautet: HIERONIMO HOLTZCHUER. ANNO . D^{omi}ni . 1526 . ETATIS . SUE . 57. Das Monogramm befindet sich auf dem Grunde rechts.

S. 70. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1526 und dem Monogramm.

S. 71—73. In dem Doppelbilde der „vier Apostel“, wie die Gemälde kurzweg genannt werden, obwohl nur drei Apostel und ein Evangelist darauf dargestellt sind, glaubte Dürer selbst etwas ganz Besonderes geleistet zu haben, und er übersandte es deshalb als Vermächtnis für seine Vaterstadt im Herbst 1526 an den Rat von Nürnberg. Dieser nahm das Vermächtnis dankbar an, erklärte sich aber „erbötig, ihm dafür zu bezahlen, was er daran verdient habe“. Da Dürer keinen Preis angeben wollte, machte ihm der Rat ein Geschenk von 100, seiner Frau von 12 und seinem Diener von 2 Gulden rheinisch. Dürer hatte beide Tafeln mit ausführlichen, für seine religiöse Ueberzeugung und seine Stellung zur Reformation charakteristischen Bibelstellen aus den Episteln des Petrus, Paulus und Johannis und dem Evangelium des Marcus versehen, in denen er an die „weltlichen Regenten“ seiner Zeit aus Gottes Wort eine Warnung richten wollte. (Den genauen Wortlaut s. bei Thausing, Dürer II² S. 281—282.) Als der Kurfürst Maximilian von Bayern sich im Jahre 1627 um die Bilder bei dem Rat von Nürnberg bewarb, gab sich dieser alle Mühe, um das Vermächtnis Dürers für seine Vaterstadt zu erhalten. Er ließ eine Kopie von Georg Gärtner anfertigen, die nach dem Urteile der besten Nürnberger Maler „nicht weit von dem Original streiche“, wies darauf hin, daß das Original schadhafte und darum die Kopie vorzuziehen sei, und machte schließlich auf die Unterschriften aufmerksam, die sicherlich das Mißfallen der Jesuiten in München erregen würden. Maximilian ließ sich aber dadurch nicht beirren; er ließ die Unterschriften abschneiden und schickte sie mit den Kopien nach Nürnberg zurück, wo sie sich jetzt im Germanischen Nationalmuseum befinden. — Das Doppelbild wird auch „die vier Temperamente“ genannt, weil man sie in den vier Männern verkörpert findet.

S. 74. Es läßt sich nicht feststellen, ob der Bart, wie Thausing glaubt, angebunden ist und es sich demnach etwa um einen Maskenscherz handeln würde, oder ob hier eine jener seltsamen Abnormitäten vorliegt, für die Dürer, wie wir wissen, ein lebhaftes Interesse hatte.

Anhang

S. 77 links. Thode hat im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. XII (1891), S. 19 ff., das Bildnis des Kurfürsten Johann des Beständigen in Gotha für ein Werk aus der Frühzeit Dürers erklärt, in Uebereinstimmung mit C. Aldenhoven, dem früheren Direktor der Gothaer Galerie, und mit W. Bode. Bei dem völlig ruinierten Zustande des Bildes wird sich jedoch schwerlich ein endgültiges Urteil gewinnen lassen. — S. 77 rechts. Auch das „Bildnis eines Patriziers“ in Frankfurt a. M. (aus dem Besitz des Freiherrn Georg von Holzhausen) ist von Thode (a. a. O. XIV [1893], S. 208 ff.) als ein Werk Dürers in Anspruch genommen worden. Dagegen hat sich F. Haack im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV (1891), S. 376 ff., für Hans Baldung Grien erklärt. In neuester Zeit sind jedoch einige mit dem Bilde verwandte Gemälde aufgefunden worden, die es als die Arbeit eines noch unbekannten Frankfurter Meisters unter dem Einflusse Dürers erscheinen lassen (s. Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904, S. 92 und 93).

S. 78 links. Das Bild befindet sich in einem so völlig abgeriebenen Zustand, daß die Urhebererschaft Dürers nicht mehr mit Sicherheit festzustellen ist. — S. 78 rechts. Die Madonna mit der Nelke ist von Thode (a. a. O. Bd. X [1889], S. 6 ff.) unter die Jugendwerke Dürers eingereiht worden. Im Museum hat das Bild von jeher den Namen Dürers getragen. Es scheint jedoch eher die Arbeit eines niederländischen Meisters zu sein. Vgl. auch Karl Justi in der Zeitschrift für christliche Kunst VI, S. 225 ff.

S. 79—82. Nachdem die unter dem Namen „die sieben Schmerzen der Maria“ bekannte Bilderreihe, von der die „Flucht nach Aegypten“ mit dem gefälschten Monogramm Dürers

bezeichnet ist, längere Zeit als eine Arbeit des Hans Leonhard Schäußelein gegolten und diese Ansicht auch von dem Katalog der Dresdner Galerie angenommen worden war, hat sie Woermann in der Ausgabe des Katalogs von 1899 wieder aufgegeben und sich dahin entschieden, daß „sie sicher der Schule, ja der Werkstatt Dürers, und zwar den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts“ angehören. Dagegen hat Thode im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XXII (1901), S. 90 ff., den Nachweis zu führen gesucht, daß auch diese Bilder zu den Jugendwerken Dürers gehören. An Thode schließt sich R. Bruck (Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, Straßburg 1903, S. 153 ff.) an, der aus einer alten Beschreibung der Schloß- und Stiftskirche in Wittenberg ein Zeugnis beigebracht hat, daß sich in dieser Kirche sieben Bilder mit der Darstellung der sieben Schmerzen der Maria befunden haben. Er identifiziert sie mit den Bildern in Dresden und vermutet, daß sie von Dürer während seines Aufenthalts in Wittenberg (1494—1495) gemalt seien.

- S. 82 links. Nach dem neuesten Katalog der Berliner Gemäldegalerie (5. Aufl. 1904) eine „Nachahmung vom Ende des 16. oder aus dem 17. Jahrhundert“.
- S. 83—85. Aus dem Umstande, daß auf den äußeren Flügeln (S. 85) die kursächsischen Wappen zu sehen sind, hat man den berechtigten Schluß gezogen, daß der Altar in Ober-St. Veit für den Kurfürsten Friedrich den Weisen gemalt worden ist. Dürer hat jedoch nur die Entwürfe geliefert, von denen noch mehrere vorhanden sind (im Museum in Basel für das Hauptbild mit der Aufschrift: Albertus Dürer 1502, im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. für die Flügelbilder), und die Ausführung Schülern überlassen, und zwar, wie jetzt nach Thausings Vorgang allgemein angenommen wird, zum größten Teil Hans Leonhard Schäußelein, der bis 1505 in Dürers Werkstatt tätig war.
- S. 86 links. Auf dieses Bildnis hat Thode zuerst aufmerksam gemacht (im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XIV [1893], S. 211). Er hat auch die Vermutung ausgesprochen und näher begründet, daß der Dargestellte der Kaiserliche Baumeister Johann Tschertte sei, der mit Dürer nahe befreundet war und dessen Wappen Dürer auch für den Holzschnitt gezeichnet hat (s. S. 320). Die Urhebererschaft Dürers ist aber trotz des Monogramms in hohem Grade unwahrscheinlich. — S. 86 rechts. Auch das Bildnis eines jungen Mannes im Besitz des Großherzogs von Hessen ist als Werk Dürers noch nicht mit Sicherheit erwiesen. Nach Friedländers Urteil (Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV, 1901) steht es zwar den Bildnissen, die Dürer zwischen 1496 und 1500 ausführte, sehr nahe; er glaubt aber nicht, daß es ein Werk des Meisters sei. „Es fehlt die höhere Belebung und die Energie des Ausdrucks. Vielleicht haben wir eine alte Kopie vor uns.“ Der Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1904, wo das Bild zu sehen war, führt es als „fesselndes Werk aus früher Jugendzeit des Meisters“ auf. Auch Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 114) verhält sich ablehnend gegen das Bild, das übrigens Friedrich II. von der Pfalz darstellen soll, den Dürer viermal porträtiert haben soll (Peltzer, Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz, 1905).
- S. 87. Von J. Strzygowski (in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XII [1901], S. 235 ff.) für Dürer in Anspruch genommen. Das Bild spiegelt nach seiner Ansicht italienische Erinnerungen wider, ist aber unter Beihilfe von Schülern entstanden. Diese Zuweisung hat jedoch keine weitere Zustimmung gefunden.
- S. 88. Bezeichnet mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1527. Es scheint, daß dieses grau in grau mit leichten Farbenandeutungen gemalte Bild die Kopie eines verloren gegangenen Originals von Dürer ist. Eine zweite Kopie besitzt die Dresdner Galerie, eine dritte die Galerie in Bergamo. Woermann (im Katalog der Dresdner Galerie) erklärt zwar das Exemplar bei Sir Frederick Cook als das beste unter den dreien, hält es aber auch nicht für eine eigenhändige Arbeit Dürers. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß es im Zusammenhang steht mit einem Passionszyklus, den Dürer in den zwanziger Jahren geplant hatte und zu dem sich bekanntlich eine Anzahl Entwürfe unter seinen Handzeichnungen finden.

Kupferstiche

- S. 93 links. Der Stich des „Todes“, der nach der Gewohnheit der älteren Kunst als „wilder Mann“ dargestellt ist, ist zuerst von Bartsch in das Werk Dürers aufgenommen worden, obwohl das Blatt nicht durch Dürers Namenszeichen beglaubigt ist. Nach Thausing nicht von Dürer, nach R. v. Retberg (Dürers Kupferstiche und Holzschnitte, München 1871) „wahrscheinlich von oder nach einem älteren Meister“.
- S. 95. Früher „Genoveva“ genannt, ist die Darstellung später richtig auf die Bunte des heiligen Johannes Chrysostomus gedeutet worden. Zu dem in einer Höhle in der Wüste Lebenden hatte sich eine Königstochter verirrt, die er verführte. Nachdem er sie aus Reue über seine Tat von einem Felsen herabgestürzt, legte er sich die Buße auf, wie ein Tier nackt auf Händen und Füßen einherzukriechen. Die Königstochter wurde aber auf wunderbare Weise gerettet.
- S. 100. Nach einer handschriftlichen Nürnberger Chronik ist eine derartige Mißgeburt eines Schweins wirklich in dem Dorfe Landsee zur Welt gekommen.
- S. 102 rechts. Zum Unterschied von der „Nemesis“ oder „großen Fortuna“ (s. S. 109) wird das Blatt von den Sammlern „die kleine Fortuna“ oder „das kleine Glück“ genannt.
- S. 104. Eine vollkommen befriedigende Deutung dieses Blattes, auch „die vier Hexen“ genannt, ist bisher noch nicht gefunden worden. Ebenso wenig hat man die Bedeutung der Buchstaben O. G. H. an der von der Decke herabhängenden Kugel enträtseln können. Der Höllenschlund mit dem Teufel links und der Schädel mit dem Gebein auf dem Fußboden scheinen darauf hinzuweisen, daß vielleicht eine Allegorie auf die Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit von dem Künstler beabsichtigt worden ist.
- S. 105. Dieser gewöhnlich „der Traum des Podagristen“ oder „der Traum des Doktors“ benannte Stich hat sich bisher allen Versuchen überzeugender Deutung entzogen. Er scheint die Mahnung zu enthalten, daß der von Alter und Krankheit geplagte Ofenhocker trotz der Einflüsterungen des Teufels den Freuden der Liebe entsagen müsse, die vorn durch Venus und Amor personifiziert ist.
- S. 106. Von Dürer in seinem Tagebuch (ed. Leitschuh S. 68) „ein Meerwunder“ genannt, ist die Darstellung seit Bartsch auf die Entführung der Amymone durch Triton gedeutet worden. Dagegen hat H. Dollmayr (im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XX, 1899) darin die Darstellung einer merowingischen Stammsage erkennen wollen, was K. Lange (in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XI [1900], S. 198 ff.) widerlegt hat. Nach Lange handelt es sich um die Darstellung einer jener seit dem 15. Jahrhundert zirkulierenden Geschichten, „wonach solche „Meerwunder“ (d. h. nach damaligem Sprachgebrauch: Meerungeheuer) Frauen angefallen, mit sich ins Meer gezogen und dort entweder vergewaltigt oder gefressen hätten“.
- S. 107. Früher „der Hahnrei“ oder „der große Satyr“ oder „die Eifersucht“ genannt, ist dieses Blatt von Sotzmann auf den in Dürers Tagebuch (ed. Leitschuh S. 57) erwähnten „Herkules“ bezogen worden. Mit dieser Bezeichnung kann aber auch der Holzschnitt S. 169 gemeint sein. Neuerdings hat man die Darstellung auf die Geschichte von Jupiter und Antiope gedeutet.
- S. 109. „Die große Fortuna“ oder „das große Glück“ wird von Dürer selbst in seinem Tagebuch der niederländischen Reise (ed. Leitschuh S. 57) „Nemesis“ genannt und ist als solche auch durch Zaum und Zügel in ihrer Linken charakterisiert. — In der Datierung dieses und der übrigen früheren Kupferstiche Dürers herrschen unter den neueren Forschern Meinungsverschiedenheiten. Während Giehlow (in den „Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ 1902, S. 25 ff.) die Entstehung des Stiches mit dem Schweizer Krieg von 1499 in Zusammenhang bringt und darum dieser Jahreszahl nähert, setzt Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers S. 98) die Entstehung unmittelbar vor Adam und Eva vor 1504 an. Wir sind Wölfflin hierin wie in der Datierung der meisten frühen Kupferstiche gefolgt. Nach Wölfflin ist der Nachweis Händckes (Die Chronologie der Landschaften Dürers S. 12), daß die unten dargestellte Ortschaft Klausen in

Südtirol ist, als gelungen anzusehen, womit endgültig festgestellt ist, „daß keine Anspielung auf ein bestimmtes Ereignis vorliegt“.

- S. 111. Auch hier ist der Tod als wilder Mann dargestellt, der ein junges Weib in der Tracht der Nürnberger Braute an sich zu ziehen sucht.
- S. 115. Die Legende von der Erscheinung des Hirsches mit einem Kruzifix zwischen den Hörnern wird gewöhnlich von dem heiligen Hubertus berichtet. Dürer bezeichnet das Blatt jedoch in seinem Tagebuch (ed. Leitschuh S. 57) als „Eustachius“, einen römischen Feldherrn, der durch die Erscheinung bekehrt wurde.
- S. 118. Wölfflin (a. a. O. S. 83) nimmt eine frühere Entstehungszeit, etwa um 1500, an.
- S. 119—126. Die 16 Blätter der Kleinen Passion sind in den Jahren 1507—1513 entstanden, zehn davon im Jahre 1512. Das 16., aus dem Rahmen der Darstellungen herausfallende Blatt, die „Heilung des Lahmen“ (S. 127), hat Dürer entweder hinzugefügt, um eine runde Zahl für die Gesamtausgabe zu gewinnen, oder in der Absicht, die Bilderreihe später fortzusetzen, was aber unterblieben ist. Nach neueren Forschungen handelt es sich in dem Kranken um einen Aussätzigen, der alle Zeichen seiner Krankheit in naturalistischer Wiedergabe an sich trägt (s. Zucker, A. Dürer, Halle 1900, S. 42).
- S. 129 links. „Christus am Kreuz“, von Dürer selbst in seinem Tagebuch (ed. Leitschuh S. 57) „das Kreuz“ genannt.
- S. 131 u. 132. Zwei mit der kalten Nadel gearbeitete Blätter. Auf S. 132 ist fälschlich B. 34 statt B. 43 gedruckt.
- S. 135. „Der Ritter trotz Tod und Teufel“ oder nach Sandrarts Vorgang „der christliche Ritter“, von Dürer selbst (Tagebuch S. 68) kurzweg „Reuther“ (Reiter) genannt. Eine völlig einwandfreie Deutung dieses Stiches ist bis jetzt ebensowenig gelungen wie des Buchstabens S auf dem Schriftfädelchen. Vgl. Paul Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung; eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus (Straßburg 1900), und dazu die Rezension von Zucker im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII (1900), S. 484—488.
- S. 137. Das Schweißtuch mit zwei Engeln wird von Dürer in seinem Tagebuch (S. 57) „Veronica“ genannt, obgleich nicht hier, sondern auf dem kleinen oberen Blättchen die heilige Veronika selbst mitdargestellt ist. Solche Schweißtücher hießen kurzweg Veronikatücher.
- S. 138. Von Dürer (S. 57) „Hieronimus im gehaß“ (Gehäus) genannt.
- S. 139. Von Dürer (S. 57) „Melancholj“ genannt. Ueber die Deutung des Stichs vgl. Weber und Zucker (a. zu S. 135 a. O.) sowie Giehlow in den „Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ 1904.
- S. 141. Mit diesen beiden Blättern hat Dürer eine Folge von Aposteln begonnen, denen er später jedoch nur noch drei (S. 156 und 157) hinzugefügt hat.
- S. 143. Radierung auf einer Stahl- oder Eisenplatte.
- S. 144 rechts. Der Schmerzensmann — wohl der erste Versuch der Radierung auf einer Stahl- oder Eisenplatte.
- S. 145—147. Radierungen auf Stahl- oder Eisenplatten. „Die Entführung“ stellt wahrscheinlich eine mythologische Szene dar (nach Heller die Entführung der Proserpina durch Pluto). — Eine Deutung des Vorgangs S. 147 ist bisher nicht gelungen. Nach Thausing, der das Blatt um 1514 ansetzt, handelt es sich nur um Studien ohne Zusammenhang, die Dürer als ersten Versuch in der Eisenradierung auf die Platte geätzt hat.
- S. 148. Radierung auf Stahl oder Eisen. — Die Kanone trägt das Nürnberger Stadtwappen.
- S. 149. Das kleine Christkreuz — ein Niello, d. h. eine nicht für den Abdruck bestimmte Gravierung auf Metall, weshalb die Inschrift über dem Kreuze INRI auch verkehrt erscheint. Nach Dürers eigenem Zeugnis (Brief an Spalatin von 1520) in Gold gestochen. Nach einem Briefe des Straßburger Baumeisters Daniel Specklin (1536—1589), der sich bei dem Abdrucke im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. befindet, hat Dürer die Gravierung für den Kaiser Maximilian ausgeführt, der sie in den Knopf seines Schwertes einfügen ließ, daher auch „Degenknopf Kaiser Maximilians“ genannt. Specklin hat dieses Schwert noch 1556 in der Rüstkammer in Wien gesehen. — Die beiden

ändern Niellen, der heilige Hieronymus und das Paris-Urteil, sind durch nichts als Werke Dürers beglaubigt, daher aus seinem Werke auszuscheiden. Wir haben sie nur des Formats wegen auf dieser Seite mitabgebildet.

- S. 152. Der heilige Antonius (der Einsiedler) - - im Hintergrunde ist die Burg von Nürnberg von der Westseite dargestellt.
- S. 153. Zum Unterschied von dem Bildnis S. 158 von den Sammlern „der kleine Kardinal“ genannt. — Dürer hat den jugendlichen Erzbischof von Mainz, Albrecht von Brandenburg, während seiner Anwesenheit auf dem Reichstage in Augsburg 1518 porträtiert (Zeichnung in der Albertina in Wien) und danach im folgenden Jahre den Kupferstich im Auftrage des Erzbischofs ausgeführt. Für die Kupferplatte nebst 200 Abdrücken erhielt Dürer (nach seinem Briefe an Spalatin) „200 Gulden in Gold und 20 Ellen Damast zu einem Rocke“.
- S. 156 u. 157. S. die Bemerkung bei S. 141.
- S. 158. Die Zeichnung zu diesem zweiten Bildnisse des Erzbischofs von Mainz (genannt „der große Kardinal“) hat Dürer während des Reichstags in Nürnberg (1522 auf 1523) gemacht (jetzt im Louvre in Paris). Am 4. September 1523 richtete Dürer einen Brief an den Kardinal, worin er ihm die Absendung der Platte nebst 500 Abdrücken anzeigte.

Holzschnitte

- S. 165. Von diesem ältesten nachweisbaren Holzschnitte Dürers hat sich der Holzstock in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel erhalten. Er trägt auf der Rückseite den Vermerk: Albrecht dürer von normergk. Die erste Verwendung [hat der Holzschnitt als Titelbild der zweiten, 1492 in der Offizin von Nicolaus Keßler in Basel gedruckten Ausgabe der „Epistolae Sancti Hieronymi“ gefunden. Damit ist zugleich Dürers Aufenthalt und Tätigkeit in Basel im Jahre 1492 erwiesen. Vgl. Daniel Burckhardt, Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494 (München und Leipzig 1892).
- S. 168. In der Unterschrift der Abbildung ist die Jahreszahl richtigzustellen in 1497.
- S. 169. Die Darstellung hat bisher noch keine befriedigende Deutung erfahren. Aus der Aufschrift am oberen Rande „Ercules“ geht nur so viel hervor, daß Dürer einen Vorgang aus der Geschichte des Herkules nach mittelalterlicher Auffassung dargestellt hat.
- S. 171. In der Unterschrift ist fälschlich B. 192 statt B. 102 gedruckt worden.
- S. 172 187. Die beiden ersten Ausgaben der „Offenbarung St. Johannis“ erschienen 1498 mit deutschem und lateinischem Text ohne Titelbild. Das Titelbild wurde erst 1511 einer dritten Ausgabe mit lateinischem Text beigelegt.
- S. 190 u. 191. Beide Blätter sind in der von Konrad Celtes veranstalteten Ausgabe der Werke der Nonne Hroswitha oder Roswitha enthalten (Opera Hrosvite illustris virginis et monialis germane gente Saxonica orte nuper a Conrado Celte inventa, Nürnberg 1501). Von Passavant und Thausing (a. a. O. I² S. 276) Dürer abgesprochen, von v. Retberg (Dürers Kupferstiche und Holzschnitte S. 25) für wert erklärt, „den echten Blättern nahegestellt zu werden“. Neuerdings hat Giehlow in der Veröffentlichung der Dürer Society von 1900 die Autorschaft Dürers als sicher nachgewiesen.
- S. 192 u. 193. Beide Blätter sind von Dürer für das Werk des gelehrten Humanisten und Dichters Konrad Celtes „Quatuor libri amorum“, Nürnberg 1502, ausgeführt worden. Auf dem zweiten überreicht Celtes kniend dem thronenden Kaiser Maximilian sein Buch.
- S. 194. Das Blatt, das links das Pirkheimersche, rechts das Rietersche Wappen zeigt, ist zwar nicht äußerlich durch das Namenszeichen, aber doch durch seinen stilistischen Zusammenhang mit den Blättern S. 192 und 193 als eine Arbeit Dürers beglaubigt.
- S. 195. R. v. Retberg setzt die Entstehung des Blattes um 1507 an, vermutlich mit Rücksicht auf das denselben Vorgang darstellende Gemälde (S. 42). Doch ist mit Thausing nach der ganzen zeichnerischen Behandlung eine frühere Entstehungszeit des Holzschnitts anzunehmen.
- S. 197. Der Heilige rechts ist nicht, wie Bartsch und nach ihm v. Retberg angeben, Hieronymus, sondern Onuphrius, was schon Thausing richtiggestellt hat.
- S. 201—220. Die Holzschnittfolge des Marienlebens ist mit Ausnahme der beiden von 1510

datierten Blatt und des Titels in den Jahren 1504 und 1505 entstanden. Eine Gesamtausgabe in Buchform erschien 1511.

- S. 223—225. Von Dürer selbst in seinem „Tagebuch der niederländischen Reise“ (S. 73) als „sechs Knodn“ bezeichnet. Diese Bandverschlingungen, die wahrscheinlich durch ähnliche Muster auf alten italienischen Kupferstichen mit der rätselhaften Inschrift „Academia Leonardi Vinci“ angeregt worden sind, haben vermutlich als Vorlagen für Buch- und andre Verzierungen gedient (vgl. die Einleitung S. XXIII und Scherer, Die Ornamentik bei A. Dürer [Straßburg 1902]).
- S. 248. Gehörte ursprünglich zur Kleinen Holzschnittpassion, ist aber später von Dürer, vermutlich weil es ihn aus irgendeinem Grunde nicht befriedigte, durch das Blatt auf S. 234 rechts ersetzt worden. Drucke sind sehr selten.
- S. 250 links. Illustration eines fliegenden Blattes mit einem 56 zeiligen, vielleicht von Dürer selbst verfaßten Texte in Versen, an dessen Schluß Dürers Namenszeichen steht.
- S. 253. Der erste Druck der Großen Passion trägt keine Jahreszahl und ist vor 1511 erschienen. Die Blätter S. 255 und 257—262 sind bereits vor 1500 entstanden und auch ausgegeben worden.
- S. 254. Die Darstellung zeigt das Ungewöhnliche, daß dreizehn Jünger um Christus versammelt sind. Dies läßt sich vielleicht daraus erklären, daß die Wein einschenkende Figur im Vordergrund links erst nachträglich eingefügt wurde (vgl. Scherer, Christliches Kunstblatt, Stuttgart 1904, S. 136 ff.).
- S. 265. Christus am Kreuz — Illustration eines fliegenden Blattes — mit 90 Zeilen Text in Versen, unter dem Dürers Namenszeichen steht.
- S. 268. Nach der Legende ist dem Papst Gregor dem Großen († 604) während einer Messe bei der Wandlung Christus mit den Wundmalen erschienen. Dürer hat ihn im Grabe stehend und von den Marterwerkzeugen umgeben dargestellt.
- S. 274. Titelblatt zu einer lateinischen Uebersetzung Pirkheimers von Plutarchs Schrift „De vitanda Usura“ (Nürnberg 1513).
- S. 276 u. 277. Zu der „Ehrenpforte“, dem „Großartigsten, was jemals für den Holzschnitt geschaffen wurde“ (Thausing), hat Dürer den Auftrag im Jahre 1512 erhalten. Den detaillierten Plan dazu hatte Kaiser Maximilians künstlerischer Berater, Johann Stabius, entworfen, der in der beigegebenen Erläuterung erklärt, „die Pforte der Ehren Kaiser Maximilians sei in der Gestalt vor ihm aufgerichtet, wie vor alten Zeiten die Arcus triumphales den römischen Kaisern in der Stadt Rom, deren etliche zerbrochen sind und etliche noch gesehen werden“. Dürer hat jedoch nur die Zeichnungen geliefert, deren erste Hälfte 1515 fertig war. Die Ausführung in Holzschnitt besorgte der Formschneider Hieronymus Andräe, der mit Dürers künstlerischen Absichten vertraut war. Aus diesem Grunde hat Dürer auch nicht, wie er es bei allen eigenhändigen Holzschnitten getan, sein Namenszeichen beigelegt, sondern nur sein Wappen neben dem des Stabius und eines Unbekannten (s. S. 304). Das riesige Werk, das aus 92 noch vorhandenen Holzstöcken besteht, war übrigens nicht bestimmt, als ein Ganzes betrachtet zu werden. Jedes Blatt sollte vielmehr einzeln gesehen werden, worauf die minuziöse Ausführung in allen Teilen berechnet war. Ueber dem mittleren Bogen ist unter dem thronenden Maximilian sein Stammbaum dargestellt; rechts und links davon sieht man 102 Wappen von Ländern, die dem Kaiser untertan sind. Ueber den beiden kleineren Pforten sind auf 24 Feldern die Taten und Kriegszüge Maximilians geschildert. Auf den links und rechts den Abschluß bildenden Säulen und Pfeilern sind auf den Pfeilern die Verwandten Maximilians und auf den Säulen Darstellungen, die sich auf seine Tugenden und edeln Taten beziehen, zu sehen. Drei Felder sind für spätere Zusätze frei geblieben, aber niemals ausgefüllt worden, da der Tod des Kaisers dazwischen trat. Vollständige Exemplare der Ehrenpforte in den ersten Drucken sind sehr selten. Unsr Nachbildung ist nach dem Exemplar im Kgl. Kupferstichkabinett in Stuttgart ausgeführt worden. Die Frage über den Anteil, den Dürer an dem Werk hat, ist auch jetzt noch nicht gelöst. Vgl. neuerdings: Fischnaler (Zeitschrift des Ferdinandeum, Innsbruck

1902, S. 308 ff.) und Giehlow (Beiträge zur Kunstgeschichte, Wickhoff gewidmet, Wien 1903, S. 91 ff.).

- S. 309 u. 310. Die beiden Himmelskugeln hat Dürer im Auftrage des Johann Stabius und nach den Angaben des Astronomen Conrad Heinfogel gezeichnet. Auf dem Blatte der südlichen Himmelskugel befindet sich links oben das Wappen des Kardinals Matthäus Lang, Koadjutors von Salzburg, rechts oben in einem Kranze die an den Kardinal gerichtete Widmung; links unten sieht man die Wappen von Stabius, Heinfogel und Dürer unter der Inschrift: *Joann. Stabius ordinauit — Conradus Heinfogel stellas posuit — Albertus Durer imaginibus circumscripsit*, rechts unten von einem Wolkensaum umgeben das kaiserliche Privileg zum Schutze gegen Nachdruck. — Auf dem Blatte der nördlichen Himmelskugel sieht man in den Ecken die Halbfiguren von Astronomen, links oben: Aratus Cilix, rechts oben: Ptolemeus Aegyptius, links unten: M. Manlius Romanus, rechts unten: Azophi Arabus.
- S. 312. Wird von Thausing (II, 125) zu den echten Arbeiten Dürers gezählt.
- S. 313. Von diesem Blatt findet sich der erste Druck in dem 1517 in Nürnberg erschienenen Eichstetter Meßbuch, der zweite in dem Nürnberger Nachdruck der Lutherischen Bibel von 1524.
- S. 316. Wird von Dodgson Hans Weiditz zugeschrieben.
- S. 317. Das Wappen mit den drei Löwenköpfen hat Dürer, wie aus seinem Tagebuch hervorzugehen scheint, während seiner niederländischen Reise gezeichnet, für wen, ist noch nicht ermittelt worden. Bei dem Wappen des Lorenz Staiber erscheint Dürers Autorschaft fraglich.
- S. 318. Nach Dürers eigenem Zeugnis im Tagebuch der niederländischen Reise (S. 60) hat er das Wappen der in Antwerpen wohnhaften, in kaiserlichen Diensten stehenden Herren von Rogendorff oder Rogendori, Wilhelm und Wolfgang, „groß auf ein Holz gerieben, das mans schneiden mag“. Er hat also den Holzschnitt nicht selbst ausgeführt. Von dem Holzstock ist bis jetzt nur ein Abdruck aufgefunden worden, der sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet, von dem leider aber an der unteren Ecke rechts ein beträchtliches Stück abgerissen ist. Dieses Unikum gibt unsre Reproduktion wieder.
- S. 319. Titelblatt zur dritten Auflage des Nürnbergischen Gesetzbuchs „Reformation der Stat Nüremberg“. Von Thausing als eine Arbeit Dürers, von v. Retberg dagegen nur als eine Werkstattarbeit anerkannt.
- S. 320. Für das Wappen des Stabius ist Dürers Autorschaft zwar durch keinerlei Zeugnis beglaubigt; dafür sprechen aber Dürers nahe Beziehungen zu Stabius und die stilistische Verwandtschaft mit den echten Wappenzeichnungen Dürers. Von diesem Wappen gibt es noch einen andern Druck, der sich von dem von uns wiedergegebenen dadurch unterscheidet, daß das Wappenschild zwei Ausschnitte hat, daß unten zu beiden Seiten des Schildes der Name Johann Stabius steht und das Ganze von einem Rahmen mit einer lateinischen Inschrift umgeben ist. Dafür fehlt der Lorbeerkranz oben links. Nach Thausing geht nur das Wappen mit dem Lorbeerkranze auf eine Zeichnung Dürers zurück. — Da das Wappen des Kaiserlichen Baumeisters Johann Tschertte, mit dem Dürer befreundet war (s. die Anmerkung zu S. 86), einen „Waldteufel“ mit zwei gekoppelten Hunden zeigt und das Wort „tschert“ ein böhmisches ist, das Teufel oder Satyr bedeutet, ist das Wappen ein sogenanntes „redendes“. Tschertte war demnach böhmischer Herkunft. Wenn man das Wappen des Stabius Dürer nicht absprechen will, so hat doch zweifellos das Wappen des Tschertte mit Dürer selbst nichts zu tun.
- S. 321. Ulrich Varnbühler, ein gelehrter Freund von Erasmus von Rotterdam und Pirkheimer war auch ein Freund Dürers. Er war Kaiserlicher Rat und seit 1507 Protonotarius beim Reichskammergericht. Die durch einen weißen Streifen zum Teil verdeckte Inschrift auf dem Zettel rechts ist nach Thausing folgendermaßen zu lesen: *Albertus Durer Noric(us) hac imagine Vlrichum cognom(en)to Varnbuler, Ro. Caesarei Regiminis in Imperio a Secretis, simul (ar)chigrammateum, vt quem amet vnice, etiam posteritati (vul)t cognitum reddere, c(olere)que conatur.*

- S. 322-329. Eine Ergänzung zu der „Ehrenpforte Kaiser Maximilians“ sollte ein noch umfangreicheres Holzschnittwerk, „der Triumphzug Kaiser Maximilians“, bilden. Auch an diesem hat Dürer Anteil gehabt. Mit Sicherheit ist aber nur der aus 8 Blättern bestehende „Triumphwagen Kaiser Maximilians“ als sein Werk anzuerkennen, wie aus den verschiedenen Zeugnissen, den Briefen des Kaisers an Pirkheimer und der ausführlichen Inschrift Dürers auf dem letzten Blatte (S. 329) hervorgeht. Pirkheimer hatte den Plan entworfen und alle Einzelheiten nach dem Geschmack der Zeit mit einer solchen Fülle gelehrter Allegorien ausgestattet, daß selbst die Wagenräder sinnbildliche Bedeutung erhielten. Das Werk erschien in zwei Ausgaben, 1522 und 1523, mit deutschem und lateinischem Text von Pirkheimer, der darin die Bedeutung der allegorischen Figuren und ihre Beziehung auf Maximilian erklärt. Ueber den Anteil Dürers an den übrigen Teilen des Triumphzuges s. die Anmerkung zu S. 359—382.
- S. 330. Obwohl Dürer selbst seinen Namen mit D schrieb und dies auch durch sein Monogramm bekräftigt hat, war daneben auch die Schreibart „Thürer“ geläufig. So wird er von Kaiser Maximilian in dessen Briefen (vgl. S. 329) genannt, und auf dem letzten Blatte des Triumphwagens findet sich dieselbe Schreibart in dem Zeugnis von Dürers Urheberschaft. Sein Wappen mit der geöffneten „Tür“ auf dem Dreieck, das übrigens schon sein Vater geführt hat, ist demnach ein „redendes“.
- S. 332. Für die lateinische Uebersetzung des Ptolemäus von Pirkheimer, die 1525 in Straßburg bei Johannes Grüninger erschien, von Dürer gezeichnet. Als Werk Dürers durch Johann Tschertte in zwei Briefen an Pirkheimer beglaubigt. Vgl. Thausing, Dürer II² S. 223.
- S. 333-335. Aus Dürers Werk „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern u. s. w.“. Die Darstellungen auf S. 333 sind in der Ausgabe von 1525, die auf S. 335 erst in der Ausgabe von 1538 enthalten, also vermutlich in Dürers Nachlaß gefunden worden. Die merkwürdige Säule S. 334 links bezieht sich auf den Bauernaufstand und ist wohl als eine Satire aufzufassen.
- S. 337. Ein Flugblatt, das auf der Rückseite die Aufschrift trägt: *In imaginem Eobani Hesse sui ab Alberto Dürero huius aetatis Apelle graphice expressam etc.* Später auch für eine Ausgabe von Hesses Dichtung benutzt.
- S. 338. Titelbild zu dem im Oktober 1527 erschienenen Buch: „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken“.
- S. 339 u. 340. In alten Verzeichnissen auf die Belagerung Wiens durch die Türken gedeutet, die jedoch erst 1529 stattgefunden hat. Wie Thausing annimmt, ist das Blatt wohl als eine „künstlerische Nebenfrucht“ der Studien entstanden, die Dürer bei Abfassung des zu S. 338 genannten Werkes gemacht hat.

Anhang

- S. 343. Nicht von Dürer selbst gestochen, sondern nach seiner Zeichnung, vermutlich von einem Italiener. Nach Thausing (Dürer II² S. 80) eine aus verschiedenen Kupferstichen und Holzschnitten zusammengesetzte Fälschung von Egidius Sadeler.
- S. 344 (P. 198). Ein Flugblatt, das 1496 mit einem Gedicht des friesischen Arztes Dr. Ulsen erschien. Die Wappen über den Schultern des Kranken sind die der Stadt Nürnberg, das zu seinen Füßen zeigt eine Sonne. Ueber dem Haupt des Kranken eine Sphäre mit dem Zodiakus. Das Blatt kommt auch koloriert vor, und zwar in den gleichen Farben, die die kolorierten Exemplare der Schedelschen Weltchronik aufweisen. Thausing spricht es wohl mit Recht Dürer ab.
- S. 345 (P. 182). Wird von Schmidt (Rep. f. Kw. XVI, 305) dem Schüftelein zugeschrieben, was sich wohl kaum aufrechterhalten läßt. Dodgson (a. a. O. p. 268, 2) sieht darin eine Kopie nach einem Dürerschen Original. Die Gesamtdarstellung wie die Einzelheiten namentlich der Landschaft und des Gesichtes zeigen so stark die Formensprache des jungen Dürer, daß an einen andern Künstler nicht zu denken ist.
- S. 346 u. 348. Beide Blätter, und zwar das Wappen des Florian Waldauff auf der Rückseite des andern sind zuerst in dem Buche „Revelationes Sanctae Brigittae“ (Nürnberg 1500 bei

Antoni Koburger) erschienen. Erst in der dritten Ausgabe des Buches von 1504 trägt das Blatt mit dem kaiserlichen Wappenschild das Namenszeichen Dürers. Von Thausing (Dürer I² S. 276—277) Dürer mit Entschiedenheit ausgesprochen.

- S. 347. Trägt nach einem Brief des Niclas Kratzer an Dürer aus dem Jahr 1521 die Züge des kaiserlichen Historiographen Stabius. Wurde zuerst 1513 mit einem Lobgedicht auf St. Koloman veröffentlicht. Thausing hat das Blatt zuerst Dürer abgesprochen, Schmidt (Rep. f. Kw. XVI, 305) weist es Springinklee zu, welcher Ansicht sich auch Dodgson anschließt.
- S. 349. Auf einem Exemplar in Dresden befindet sich noch die Inschrift: G. Bruder Conrad ei Mitbruder des Großen Karthaussen. Das Blatt hat wenig mit Dürer selbst zu tun und gehört einem Künstler wie Schäußelein an.
- S. 350. Auf vereinzelt späteren Abdrücken findet sich das nachträglich eingeklebte Monogramm Dürers. Nach Thausing eines der besten Blätter von Dürer. Dagegen spricht namentlich die dürftige Ornamentik, die bei Dürer in diesen Jahren viel reicher und lebendiger auftritt. Die Erklärung Dodgsons, daß das Blatt von Springinklee nach einem Entwurf Dürers auf den Holzstock gezeichnet worden sei, ist doch etwas gewunden. Mit mehr Recht kann man das ganze Blatt jenem zuschreiben.
- S. 351. Ein Flugblatt mit einem Lobgedicht des Celtes auf den hl. Sebald. Unten die Wappen Schreyers und Celtes. Von Thausing in das Jahr 1496 gesetzt. Nach Dodgson von Dürer.
- S. 353. Der untere Teil mit den Füßen ist erst später angesetzt worden. Ebenso sind Monogramm und Jahreszahl später hinzugefügt worden. Das Blatt rührt nicht von Dürer her.
- S. 354. Trotz der Dürftigkeit der unteren Landschaft weist das Blatt so viel charakteristische Züge auf, daß es von Dodgson mit Recht Dürer zugeschrieben wird.
- S. 355. Die Darstellung diente als Zier eines Ablaßzettels, der mit einem Texte von 32 Zeilen links unten und einem Texte von 24 Zeilen rechts unten versehen war. In einem zweiten Blatte war die Darstellung nach unten durch einen Zusatz von geringerer Hand vervollständigt. Von Bartsch unter die echten Blätter Dürers aufgenommen, aber als solches durch nichts beglaubigt.
- S. 356—358. Blätter zu dem von Maximilian geplanten Werk des „Freydal“. Von 255 vorhandenen und im Jahr 1515 vollendeten Miniaturen wurden nur 5 in Holz geschnitten. Diese schreibt Dodgson (a. a. O. p. 328—330) alle Dürer zu. Man wird ihm in dieser Hypothese nicht folgen können und die Blätter mit mehr Recht einem Künstler wie Burgkmair zuschreiben.
- S. 359—382. „Der Triumphzug Kaiser Maximilians“ war der zweite Teil des großen, von dem Kaiser zur Verherrlichung seiner Person bestellten Holzschnittwerks, dessen ersten Teil die „Ehrenpforte“ bildete. Den Mittelpunkt des Triumphzuges nahm der Triumphwagen ein, der ebenfalls von Dürer entworfen und durch Beisetzung seines Namens als sein Werk anerkannt worden ist (S. 322—329). Ueber seine Beteiligung an dem eigentlichen Triumphzug ist jedoch bis jetzt noch keine Klarheit gewonnen worden. Während Bartsch den ganzen Triumphzug Hans Burgkmair zuschreibt, der unzweifelhaft auch den größten Anteil daran hat, hat Thausing (in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission Bd. XIII S. 351 ff. und in seinem Dürer Bd. II² S. 138) die Blätter, die wir reproduziert haben, für Dürer in Anspruch genommen. Etwas abweichend von Thausing hat Schestag (im Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. I, 1883) den Anteil Dürers festzustellen gesucht.

Chronologisches Verzeichnis der Werke

H. Holzschnitt. K. Kupferstich; die Gemälde tragen keinen Zusatz

		Seite			Seite
1490	Dürers Vater (Florenz, Uffizien)	1	1497	Dürers Vater (München, Alte Pinakothek)	4
1492	Der heilige Hieronymus. H.	165	1497	Dürers Vater (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) .	4
1493	Selbstbildnis (Paris, L. Goldschmidt)	2	1497	Betendes Mädchen (sogen. „Fürlegerin“) (Augsburg, Kgl. Galerie)	6
vor 1495	Die heilige Familie mit der Heuschrecke. K.	91		Bildnis eines jungen Mädchens (Lützschena b. Leipzig, Frhr. Speck von Sternburg) .	7
vor 1495	Der Liebesantrag. K.	92		Bildnis eines jungen Mädchens (Budapest, Museum der bildenden Künste)	7
vor 1495	Der Tod. K.	93		Bildnis eines jungen Mädchens (Paris, L. Goldschmidt)	8
vor 1495	Die sechs Krieger. K.	93	um 1497	Bildnis eines jungen Mädchens (angeblich der Katharina Fürlegerin) (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) .	9
vor 1495	Der verlorene Sohn. K.	94	um 1497	Studienkopf einer Frau (Paris, Nationalbibliothek)	9
vor 1495	Die Buße des heiligen Chrysostomus. K.	95	1497	Die vier nackten Frauen. K.	104
vor 1495	Der heilige Hieronymus. K.	96	um 1497	Die Marter der heiligen Katharina. H.	167
vor 1495	Der Koch und seine Frau. K.	97	um 1497	Simson, den Löwen bezwingend. H.	168
vor 1495	Der Bauer und seine Frau. K.	97	um 1497	Die Kämpfenden. H.	169
vor 1495	Die Türkenfamilie. K.	98	um 1497	Der Ritter mit dem Landsknecht. H.	170
vor 1495	Der kleine Kurier. K.	98	um 1497	Die heilige Familie mit den drei Hasen. H.	171
vor 1495	Maria auf dem Halbmond. K.	102	um 1497,98	Der Traum. K.	105
vor 1495	Das Glück. K.	102	1498	Selbstbildnis (Madrid, Prado-Museum)	10
um 1495	Der Spaziergang. K.	101	1498,1511	Die Offenbarung Johannis. H.	172—187
um 1495	Drei Bauern im Gespräch. K.	99	1498	Die Marter des Evangelisten Johannes. H.	173
um 1495	Der heilige Sebastian an der Säule. K.	103			
um 1495,98	Friedrich der Weise (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) .	5			
1496	Die Franzosenkrankheit. H.	344			
um 1496	Die Badstube. H.	166			
um 1496	Das Fräulein zu Pferde mit dem Landsknecht. K.	99			
um 1496	Die Mißgeburt eines Schweins. K.	100			
vor 1497	Der heilige Sebastian am Baume. K.	103			
1497	Dürers Vater (Syon House, Herzog von Northumberland)	3			
1497	Dürers Vater (London, Nationalgalerie)	3			

	Seite		Seite
1498	Johannes, die sieben Leuchter erblickend. H.	1500	Das Wappen des Florian Waldauil. H.
1498	Johannes erhält die Weisung gen Himmel. H.	um 1500	Die Heiligen Joseph und Joachim — Simon und Lazarus (München, Alte Pinakothek)
1498	Die vier Reiter. H.	um 1500	Hiob, von seiner Frau verhöhnt (Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut)
1498	Eröffnung des sechsten Siegels. H.	um 1500	Zwei Musikanten (Köln, Wallraf-Richartz-Museum)
1498	Vier Engel, die Winde aufhaltend. H.	um 1500	Beweinung des Leichnams Christi (Nürnberg, German. Nationalmuseum)
1498	Lobgesang der Auserwählten im Himmel. H.	um 1500	St. Christoph. H.
1498	Die sieben Posaunenengel. H.	um 1500	Die Himmelfahrt der Magdalena. H.
1498	Der Engelkampf. H.	um 1500	Die Marter der Zehntausend. H.
1498	Johannes, das Buch verschlingend. H.	1500 (1504?)	Selbstbildnis (München, Alte Pinakothek)
1498	Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache. H.	1501	Roswitha, dem Kaiser Otto ihr Buch überreichend. H.
1498	Michaels Kampf mit dem Drachen. H.	1501	Celtes, dem Kurfürsten von Sachsen das Buch überreichend. H.
1498	Das Tier mit den Lammshörnern. H.	1502	Die Kreuzigung Christi (Ober-St. Veit, Erzbischöfl. Palais)
1498	Die babylonische Buhlerin. H.	1502	Die Kreuztragung (Ober-St. Veit, Erzbischöfl. Palais)
1498	Der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund. H.	1502	Christus erscheint der Magdalena (Ober-St. Veit, Erzbischöfl. Palais)
um 1498, 1511	Die große Passion. H. 253—264	1502	Der heilige Sebastian (Ober-St. Veit, Erzbischöfl. Palais)
um 1498	Christus auf dem Oelberg. H.	1502	St. Rochus (Ober-St. Veit, Erzbischöfl. Palais)
um 1498	Die Geißelung. H.	1502	Die Philosophie. H.
um 1498	Die Schaulstellung Christi. H.	1502	Konrad Celtes. H.
um 1498	Die Kreuztragung. H.	um 1502	Salvator mundi (früher Leipzig, Eugen Felix)
um 1498	Christus am Kreuz. H.	um 1502 03	Nemesis. K.
um 1498	Die Beweinung Christi. H.	vor 1503	Die Gerechtigkeit. K.
um 1498	Die Grablegung. H.	vor 1503	Pirkheimers Bücherzeichen. H.
1499	Hans Tucher (Weimar, Großherzogl. Museum)	1503	Sixtus Oelhafen (Würzburg, Universitätsbibliothek)
1499	Felicitas Tucher (Weimar, Großherzogl. Museum)	1503	Maria mit dem Kinde (Wien, Hofmuseum)
1499	Oswolt Krell (München, Alte Pinakothek)	1503	Die säugende Maria. K.
1499	Elsbeth Tucher (Kassel, Kgl. Gemäldegalerie)	1503	Das Wappen des Todes. K.
vor 1500	Das Meerwunder. K.	um 1503 05	Maria mit dem Kinde und den Heiligen Antonius und Se-
vor 1500	Herkules. K.		
vor 1500	Die heilige Anna und Maria. K.		
vor 1500	Der Fährnrich. K.		
1500	Bildnis eines jungen Mannes (München, Alte Pinakothek)		
1500	Die Beweinung des Leichnams Christi (München, Alte Pinak.)		
1500	Herkules im Kampf mit den symphalischen Vögeln (Nürnberg, German. Nationalmus.)		

	Seite		Seite
	bastian (Dresden, Kgl. Gemaldegalerie)	um 1506	Bildnis einer jungen Frau (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)
1504	St. Johannes Baptista (Bremen, Kunsthalle)	vor 1506	Maria mit dem Affen. K.
1504	St. Onuphrius (Bremen, Kunsthalle)	vor 1506	Joachim, vom Hohenpriester zurückgewiesen. H.
1504	Die Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien)	vor 1506	Joachim vor dem Engel. H.
1504	Die Geburt Christi. K.	vor 1506	Die Geburt der Maria. H.
1504	Adam und Eva. K.	vor 1506	Marias erster Tempelgang. H.
1504 11	Das Marienleben. H.	vor 1506	Marias Verlobung. H.
1504	Joachim und Anna unter der goldenen Pforte. H.	vor 1506	Mariä Verkündigung. H.
um 1504	Die Geburt Christi (München, Alte Pinakothek)	vor 1506	Die Heimsuchung. H.
um 1504	Stephan u. Lucas Baumgartner (München, Alte Pinakothek)	vor 1506	Die Geburt Christi. H.
um 1504	Madonna (München, Alte Pinakothek)	vor 1506	Die Beschneidung Christi. H.
um 1504	Der heilige Franziskus, die Wundmale empfangend. H.	vor 1506	Die Anbetung der Könige. H.
um 1504	Johannes der Täufer und Onuphrius. H.	vor 1506	Die Darstellung im Tempel. H.
um 1504	Die Heiligen Antonius und Paulus der Einsiedler. H.	vor 1506	Die Flucht nach Egypten. H.
um 1504	Die heilige Familie. H.	vor 1506	Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten. H.
um 1504	Der Kalvarienberg. H.	vor 1506	Der zwölfjährige Christus im Tempel. H.
vor 1505	Der heilige Eustachius. K.	vor 1506	Christi Abschied von seiner Mutter. H.
1505	Die Satyrfamilie. K.	vor 1506	Marias Verehrung. H.
1505	Das kleine Pferd. K.	vor 1506	Die heilige Familie mit fünf Engeln. H.
1505	Das große Pferd. K.	1507	Adam (Madrid, Prado-Museum)
um 1505	Der heilige Georg. H.		Adam, alte Kopie (Florenz, Galerie Pitti)
um 1505	Apollo und Diana. K.	1507	Eva (Madrid, Prado-Museum)
1506	Das Rosenkranzfest (Prag, Stift Strahow)		Eva, alte Kopie (Florenz, Galerie Pitti)
	Dasselbe, alte Kopie (Wien, Hofmuseum)	1507	Bildnis eines Mannes (Wien, Hofmuseum)
	Dasselbe, alte Kopie (Sevenoaks, A. W. Miller)	1507	Der Geiz (Wien, Hofmuseum)
1506	Madonna mit dem Zeisig (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	1507	Bildnis eines Mädchens (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)
1506	Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten (Rom, Galerie Barberini)	1507	Die Kreuzabnahme. K.
1506	Bildnis eines jungen Mannes (Hampton Court)	1507/12	Die kleine Passion. K.
1506	Bildnis eines jungen Mannes (Genua, Städt. Galerie, Palazzo Rosso)	um 1507	Drei Genien mit Helm und Schild. K.
1506	Christus am Kreuz (Dresden, Kgl. Gemaldegalerie)	um 1507	Die Hexe. K.
		um 1507	Der Schmerzensmann mit den ausgebreiteten Armen. K.
		um 1507	Die sechs Knoten. H.
		1508	Der heilige Georg zu Pferde. K.
		1508	Marter der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien (Wien, Hofmuseum)
		1508	Christus am Oelberg. K.
		1508	Gefangennehmung Christi. K.
		1508	Christus am Kreuz. K.

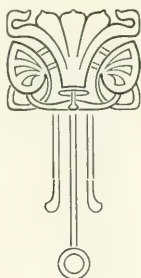
		Seite			Seite
1508	Maria mit Sternenkrone. K.	129	um 1509/11	Christus vor Pilatus. H.	237
um 1508	Die Madonna mit der Schwert- lilie (Prag, Rudolphinum)	40	um 1509/11	Die Geißelung. H.	238
	Die Madonna mit der Schwert- lilie (Richmond, Sir Frederick Cook)	41	um 1509/11	Die Dornenkrönung. H.	238
um 1508	Die Bischöfe Nikolaus, Ulrich und Erasmus. H.	226	um 1509/11	Christi Ausstellung vor dem Volk. H.	239
um 1508	Die Heiligen Stephan, Gregor und Laurentius. H.	227	um 1509/11	Pilatus' Händewaschung. H.	239
um 1508	Der heilige Georg zu Fuß. K.	130	um 1509/11	Die Kreuzigung. H.	241
1509	Himmelfahrt Mariä. Kopie (Frankfurt a. M., Städt. Mus.)	43	um 1509/11	Christus am Kreuz. H.	241
1509	Märtyrertod des heiligen Ja- cobus (Frankfurt a. M., Städt. Museum)	44	um 1509/11	Die Höllenfahrt Christi. H.	242
1509	Märtyrertod der heiligen Ka- tharina (Frankfurt a. M., Städt. Museum)	44	um 1509/11	Die Kreuzabnahme. H.	242
1509	Jacob Heller (Frankfurt a. M., Städt. Museum)	45	um 1509/11	Die Beweinung Christi. H.	243
1509	Katharina Heller (Frankfurt a. M., Städt. Museum)	45	um 1509/11	Die Grablegung. H.	243
1509	Petrus und Paulus (Frank- furt a. M., Städt. Museum)	46	um 1509/11	Die Auferstehung. H.	244
1509	S. Thomas von Aquino und S. Christoph (Frankfurt a. M., Städt. Museum)	46	um 1509/11	Christus erscheint seiner Mutter. H.	244
1509	Zwei heilige Könige (Frank- furt a. M., Städt. Museum)	47	um 1509/11	Christus als Gärtner. H.	245
1509	Der Schmerzensmann. K.	119	um 1509/11	Christus und die Jünger von Emmaus. H.	245
1509	Christus vor Herodes. H.	237	um 1509/11	Der ungläubige Thomas. H.	246
1509	Die Kreuztragung	240	um 1509/11	Die Himmelfahrt Christi. H.	246
um 1509	Das Wappen des Michel Behaim. H.	228	um 1509/11	Die Ausgießung des heiligen Geistes. H.	247
um 1509	Mariä Verkündigung. H.	231	um 1509/11	Das jüngste Gericht. H.	247
um 1509	Christus auf dem Oelberg. H.	248	1510	Die heilige Veronika mit dem Schweißtuch. K.	137
um 1509/11	Die kleine Passion. H.	229—247	1510	Der Tod der Maria. H.	218
um 1509/11	Adam und Eva. H.	230	1510	Mariä Himmelfahrt. H.	219
um 1509/11	Die Geburt Christi. H.	231	1510	Die Vertreibung aus dem Pa- radies. H.	230
um 1509/11	Christi Abschied von seiner Mutter. H.	232	1510	Das Schweißtuch. H.	240
um 1509/11	Christi Einzugin Jerusalem. H.	232	1510	Der Büßende. H.	249
um 1509/11	Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel. H.	233	1510	Der Schulmeister. H.	250
um 1509/11	Das Abendmahl. H.	233	1510	Der Tod und der Lands- knecht. H.	250
um 1509/11	Die Fußwaschung. H.	234	1510	Die Enthauptung Johannes des Täufers. H.	251
um 1509/11	Christus auf dem Oelberg. H.	234	1510	Das Abendmahl. H.	254
um 1509/11	Christi Gefangennehmung. H.	235	1510	Gefangennehmung Christi. H.	256
um 1509/11	Christus vor Hannas. H.	235	1510	Christus in der Vorhölle. H.	263
um 1509/11	Christus vor Kaiphas. H.	236	1510	Die Auferstehung. H.	264
um 1509/11	Die Verspottung Christi. H.	236	1510	Christus am Kreuz. H.	265
			1511	Die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit (Wien, Hof- museum)	49
				Die Dreifaltigkeit (Kopie) in dem von Dürer gezeichneten Rahmen (Nürnberg, German. Nationalmuseum)	48
			1511	Christus am Kreuz. K.	124
			1511	Maria mit der Birne. K.	136
			1511	Die Offenbarung Johannis. H.	172
			1511	Titelblatt zum Marienleben. H.	201

	Seite		Seite		
1511	Titelblatt zur kleinen Pas- sion. H.	229	1514	Maria an der Mauer. K.	140
1511	Die Tochter der Herodias trägt das Haupt Johannes des Täufers. H.	252	1514	Maria auf dem Halbmond. K.	140
1511	Titelblatt der großen Pas- sion. H.	253	1514	Der Apostel Thomas. K.	141
1511	Kain erschlägt Abel. H.	265	1514	Der Apostel Paulus. K.	141
1511	Die Anbetung der Könige. H.	266	1514	Das tanzende Bauernpaar. K.	142
1511	Die heilige Familie. H.	267	1514	Der Sackpfeifer. K.	142
1511	Die Messe des heiligen Gre- gor. H.	268	1515	Christus am Oelberg. K.	143
1511	Der heilige Hieronymus in der Zelle. H.	269	1515	Der Schmerzensmann. K.	144
1511	Die Dreifaltigkeit. H.	270	1515	Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian. Die einzelnen Teile. H.	278—308
1511	Die heilige Familie. H.	271		Dieselbe, verkleinerte Gesamt- übersicht	276/277
1511	Der heilige Christoph. H.	272	1515	Das Rhinoceros. H.	275
1512	Karl der Große (Nürnberg, German. Nationalmuseum)	50	1515	Die südl. Himmelskugel. H.	309
1512	Kaiser Sigismund (Nürnberg, German. Nationalmuseum)	51	1515	Die fünf kaiserlichen Wappen- schilder. H.	348
1512	Maria mit dem Kinde (Wien, Hofmuseum)	52	1515	Die Madonna mit den Kar- thäusern	349
1512	Christus vor Kaiphas. K.	121	um 1515	Die nördl. Himmelskugel. H.	310
1512	Christus vor Pilatus. K.	121	um 1515	Der Triumphzug Kaiser Maxi- milians. I—XXIV. H.	359—382
1512	Die Geißelung. K.	122	um 1515	Die Schutzheiligen von Oester- reich. H.	311
1512	Die Dornenkrönung. K.	122	1516	Der Apostel Philippus (Flo- renz, Uffizien)	53
1512	Die Schaustellung. K.	123	1516	Der Apostel Jacobus (Florenz, Uffizien)	53
1512	Pilatus' Handwaschung. K.	123	1516	Madonna mit der Nelke (Augs- burg, Kgl. Galerie)	55
1512	Die Kreuztragung. K.	124	1516	Bildnis eines Mannes (Wien, Graf Czernin)	55
1512	Die Grablegung. K.	125	1516	Michael Wolgemut (München, Alte Pinakothek)	56
1512	Christus in der Vorhölle. K.	126	1516	Maria mit der Sternenkronen. K.	144
1512	Die Auferstehung. K.	126	1516	Das Schweiß Tuch, von einem Engel gehalten. K.	145
1512	Der heilige Hieronymus. K.	131	1516	Die Entführung auf dem Ein- horn. K.	146
1512	Der Schmerzensmann. K.	134	1516	Christus am Kreuz. H.	313
1512	Hieronymus in der Felsen- höhle. H.	273	1516	Bücherzeichen des Hierony- mus Ebner. H.	312
um 1512	Die heilige Familie. K.	132	um 1516	Zwei Knabenköpfe. (Paris, Nationalbibliothek)	54
um 1512	Das Löwenwappen mit dem Hahn. K.	133	um 1516	Der Verzweifelte. K.	147
1513	Petrus und Johannes heilen den Lahmen. K.	127	1518	Madonna mit dem Kinde (Ber- lin, Kaiser Friedrich-Museum)	82
1513	Ritter, Tod und Teufel. K.	135	1518	Betende Maria (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	57
1513	Maria am Baume. K.	136	1518	Der Selbstmord der Lucretia (München, Alte Pinakothek)	58
1513	Das Schweiß Tuch mit zwei Engeln. K.	137	1518	Die Kanone. K.	148
1513	Titelblatt. H.	274			
1513	Der heilige Koloman. H.	347			
1514	Salvator mundi (Bremen, Kunsthalle)	52			
1514	Hieronymus in der Zelle. K.	138			
1514	Die Melancholie. K.	139			

		Seite			Seite
1518	Maria, von zwei Engeln gekrönt. K.	151	1522	Maria am Hofor. K. . . .	343
1518	Maria als Königin der Engel. H.	314	1523	Ecce homo (Schabkunstblatt nach dem verlorenen Gemälde). K. . . .	64
1518	Der heilige Sebal. H. . . .	350	1523	Der Apostel Bartholomäus. K. . . .	157
um 1518	Das kleine Christkreuz. K. . . .	149	1523	Der Apostel Simon. K. . . .	157
1519	Kaiser Maximilian I. (Wien, Hofmuseum)	59	1523	Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz. (Der große Kardinal.) K. . . .	158
1519	Kaiser Maximilian I. (Nürnberg, German. Museum)	60	1523	Das Wappen Dürers. H. . . .	330
1519	Bildnis des Joh. Tschertte (Mailand, Graf Borromeo)	86	1523	Das Abendmahl. H. . . .	331
1519	Maria mit dem Kinde (Graz, Steiermärk. Landesgalerie)	87	1524	Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen. K.	159
1519	Die Marktbauern. K. . . .	150	1524	Wilibald Pirckheimer. K. . . .	160
1519	Die säugende Maria. K. . . .	151	1525	Die Armillarsphäre. H. . . .	332
1519	Der heilige Antonius. K. . . .	152	1525	Der Zeichner des sitzenden Mannes. H.	333
1519	Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz. (Der kleine Kardinal.) K. . . .	153	1525	Der Zeichner der Laute. H. . . .	333
1519	Kaiser Maximilian I. H. . . .	315, 316	1525	Entwurf zu einer Säule. H. . . .	334
1519	Karl V. H.	352	1525	Die liegenden Tiere. H. . . .	334
1520	Bildnis eines Greises (Paris, Louvre)	68	1525	Der heilige Christoph. H. . . .	353
1520	Maria, von einem Engel gekrönt. K.	154	um 1525	Der Zeichner der Kanne. H. . . .	335
1520	Maria mit dem Wickelkinde. K. . . .	154	um 1525	Der Zeichner des liegenden Weibes. H.	335
1520	Das Wappen des Lorenz Staiber. H.	317	1526	Johann Kleberger (Wien, Hofmuseum)	66
1520	Das Wappen der Rogendorff. H.	318	1526	Jacob Muffel (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	65
um 1520	Jacob Fugger der Reiche (München, Alte Pinakothek)	68	1526	Hieronymus Holzschuher (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	69
um 1520	Das Wappen mit den drei Löwenköpfen. H.	317	1526	Maria mit dem Kinde (Florenz, Uffizien)	70
1521	Hans Imhoff (?) (Madrid, Prado-Museum)	61	1526	Der Evangelist Johannes und Petrus (München, Alte Pinakothek)	71, 72
1521	Der heilige Hieronymus (Lissabon, Nationalmuseum)	62	1526	Der Apostel Paulus und Marcus (München, Alte Pinakothek)	71, 73
1521	Bildnis eines Mannes (Boston, Mrs. Gardner-Museum)	63	1526	Der Apostel Philippus. K. . . .	156
1521	Bernhard van Orley (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	67	1526	Philipp Melanchthon. K. . . .	161
1521	Der heilige Christoph. K. . . .	155	1526	Erasmus von Rotterdam. K. . . .	162
1521	Der heilige Christoph und der Einsiedler. K.	155	1526	Die heilige Familie bei der Rasenbank. H.	336
1521	Das Wappen von Nürnberg. H. . . .	319	1527	Kopf eines Knaben mit langem Bart (Paris, Louvre)	74
um 1521	Das Wappen des Stabius. H. . . .	320	1527	Die Kreuztragung (Richmond, Sir Frederick Cook)	88
um 1521	Das Wappen des Tschertte. H. . . .	320	1527	Eobanus Hesse. H.	337
1522	Ulrich Varnbüler. H. . . .	321	1527	Das Wappen des Königs Ferdinand. H.	338
1522	Der Triumphwagen Kaiser Maximilians. I—VIII. H. . . .	322—329	1527	Die Belagerung einer Festung. I—II. H.	339, 340

Werke, deren Entstehungszeit unbestimmbar:

	Seite		Seite
Kurfürst Johann der Beständige (Gotha, Herzogliches Museum)	77	Die Anheftung am Kreuz (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	81
Bildnis eines Patriziers (Frankfurt a. M., Städt. Museum)	77	Christus am Kreuz (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	81
Bildnis eines Mannes (Budapest, Museum der bildenden Künste)	78	Die Beweinung Christi (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	82
Madonna mit der Nelke (Köln, Wallraf-Richartz-Museum)	78	Der heilige Hieronymus. K.	149
Bildnis eines Jünglings (Darmstadt, Großherzog v. Hessen)	86	Das Parisurteil. K.	149
Die Beschneidung Christi (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	79	Die Marter des heiligen Sebastian. H.	345
Die Flucht nach Egypten (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	79	Der heilige Sebald auf dem Säulenknäuf. H.	351
Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	80	Die Madonna, von zwei Engeln gekrönt. H.	354
Die Kreuztragung (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	80	Christus am Kreuz mit drei Engeln. H.	355
		Das Turnier. Blatt 1 u. 2. H.	356
		Das Turnier. Blatt 3. H.	357
		Der Zweikampf. H.	357
		Der Fackeltanz in Augsburg. H.	358



Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde

Augsburg	Seite	Florenz	Seite
Kgl. Galerie		Uffizien	
Betendes Mädchen (Die sog. Fürlegerin)	6	Dürers Vater	1
Madonna mit der Nelke	55	Die Anbetung der Könige	27
Berlin		Der Apostel Philippus	53
Kaiser Friedrich-Museum		Der Apostel Jacobus	53
Friedrich der Weise	5	Maria mit dem Kinde	70
Madonna mit dem Zeisig	31	Frankfurt a. M.	
Bildnis einer jungen Frau	34	Städtisches Museum	
Bildnis eines Mädchens	39	Himmelfahrt Mariä	42
Betende Maria	57	Märtyrertod des heiligen Jacobus	43
Jacob Muffel	65	Märtyrertod der heiligen Katharina	43
Hieronymus Holzschuher	69	Jacob Heller	44
Madonna mit dem Kinde	82	Katharina Heller	44
Boston		Petrus und Paulus	46
Mrs. Gardner-Museum		S. Thomas von Aquino und S. Christoph	46
Bildnis eines Mannes	63	Zwei heilige Könige	47
Bremen		Bildnis eines Patriziers	77
Kunsthalle		Städelsches Kunstinstitut	
St. Johannes Baptista	26	Bildnis von Albrecht Dürer dem Vater	4
St. Onuphrius	26	Bildnis eines jungen Mädchens (angeblich der Katharina Fürlegerin)	9
Salvator mundi	52	Hiob, von seiner Frau verhöhnt	14
Budapest		Genua	
Museum der bildenden Künste		Städtische Galerie (Palazzo Rosso)	
Bildnis eines jungen Mädchens	7	Bildnis eines jungen Mannes	33
Bildnis eines Mannes	78	Gotha	
Darmstadt		Herzogl. Museum	
Großherzog von Hessen		Kurfürst Johann der Beständige	77
Bildnis eines Jünglings	86	Graz	
Dresden		Steiermärkische Landesgalerie	
Kgl. Gemäldegalerie		Maria mit dem Kinde	87
Maria mit dem Kinde und den Heiligen		Hampton Court	
Antonius und Sebastian	19	Bildnis eines jungen Mannes	33
Christus am Kreuz	35	Kassel	
Bernhard van Orley	67	Kgl. Gemäldegalerie	
Die Beschneidung Christi	79	Elsbeth Tucher	12
Die Flucht nach Egypten	79	Köln	
Der zwölfjährige Jesus im Tempel	80	Wallraf-Richartz-Museum	
Die Kreuztragung	80	Zwei Musikanten	14
Die Anheftung am Kreuz	81	Madonna mit der Nelke	78
Christus am Kreuz	81	Früher Leipzig	
Die Beweinung Christi	82	Eugen Felix	
Florenz		Salvator mundi	25
Galerie Pitti			
Adam (Kopie)	36		
Eva (Kopie)	36		

Lissabon	Seite	Paris	Seite
Nationalmuseum		Louvre	
Der heilige Hieronymus	62	Bildnis eines Greises	68
London		Kopf eines Knaben mit langem Bart	74
Nationalgalerie		Nationalbibliothek	
Bildnis von Albrecht Dürer dem Vater	3	Studienkopf einer Frau	9
Lützschena bei Leipzig		Knabensköpfe	54
Freiherr Speck von Sternburg		Leopold Goldschmidt	
Bildnis eines jungen Mädchens	7	Selbstbildnis	2
Madrid		Bildnis eines jungen Mädchens (Die sog. Fürlegerin)	8
Prado-Museum		Prag	
Selbstbildnis	10	Rudolphinum	
Adam	37	Die Madonna mit der Schwertlilie	40
Eva	37	Stift Strahow	
Hans Imhoff (?)	61	Das Rosenkranzfest	29
Mailand		Richmond (England)	
Graf Borromeo		Sir Frederick Cook	
Bildnis des Joh. Tschertte	86	Die Madonna mit der Schwertlilie	41
München		Die Kreuztragung	88
Alte Pinakothek		Rom	
Selbstbildnis	Titelbild	Galerie Barberini	
Bildnis von Albrecht Dürer, dem Vater	4	Der Jesusknabe unter den Schrift- gelehrten	32
Oswolt Krell	12	Sevenoaks (England)	
Die Heiligen Joseph und Joachim	13	A. W. Miller	
Die Heiligen Simon und Lazarus	13	Das Rosenkranzfest (Kopie)	30
Bildnis eines jungen Mannes	15	Syon House (England)	
Die Beweinung des Leichnams Christi	16	Herzog von Northumberland	
Die Geburt Christi	20, 21	Bildnis von Albrecht Dürer dem Vater	3
Stephan Baumgartner	22, 23	Weimar	
Lucas Baumgartner	22, 23	Großherzogl. Museum	
Madonna	24	Hans Tucher	11
Michael Wolgemut	56	Felicitas Tucher	11
Der Selbstmord der Lucretia	58	Wien	
Jacob Fugger der Reiche	68	Hofmuseum	
Der Evangelist Johannes und Petrus	71, 72	Maria mit dem Kinde	25
Der Apostel Paulus und Marcus	71, 73	Das Rosenkranzfest (Kopie)	28
Nürnberg		Bildnis eines Mannes	38
German. National-Museum		Der Geiz	38
Beweinung des Leichnams Christi	17	Marter der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien	42
Herkules im Kampf mit den stympha- lischen Vögeln	18	Die Anbetung der hlg. Dreifaltigkeit	49
Die Dreifaltigkeit (Kopie)	48	Maria mit dem Kinde	52
Karl der Große	50	Kaiser Maximilian I.	59
Kaiser Sigismund	51	Johann Kleberger	66
Kaiser Maximilian I.	60	Graf Czernin	
Ober-St. Veit bei Wien		Bildnis eines Mannes	55
Erzbischöfliches Palais		Würzburg	
Die Kreuzigung Christi	83	Universitätsbibliothek	
Die Kreuztragung	84	Sixtus Oelhafen	15
Christus erscheint der Magdalena	84		
Der heilige Sebastian	85		
S. Rochus	85		

Systematisches Verzeichnis der Werke

I. Darstellungen religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament, 3. Heilige
II. Bildnisse — III. Mythologie, Allegorie, Profangeschichte, Bilder aus dem Volksleben
IV. Wappen und Bücherzeichen — V. Verschiedenes

	Seite		Seite
I. Darstellungen religiösen Inhalts			
1. Altes Testament			
Adam und Eva. K., 1504	113	Die Geburt Christi. H., um 1509/11 . . .	231
Adam (Florenz, Galerie Pitti)	36	Die Beschneidung Christi (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	79
Adam, 1507 (Madrid, Prado-Museum) . .	37	Die Beschneidung Christi. H., vor 1506 .	211
Eva (Florenz, Galerie Pitti)	36	Die Anbetung der Könige, 1504 (Florenz, Uffizien)	27
Eva, 1507 (Madrid, Prado-Museum) . .	37	Die Anbetung der Könige. H., vor 1506 .	212
Adam und Eva. H., um 1509/11	230	Zwei heilige Könige, 1509 (Frankfurt a. M., Städtisches Museum)	47
Die Vertreibung aus dem Paradies. H., 1510	230	Die Anbetung der Könige. H., 1511 . . .	266
Kain erschlägt Abel. H., 1511	265	Die Darstellung im Tempel. H., vor 1506 .	213
Hiob, von seiner Frau verhöhnt, um 1500 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut)	14	Die heilige Familie mit der Heuschrecke. K., vor 1495	91
Simson, den Löwen bezwingend. H., um 1497	168	Maria auf dem Halbmond. K., vor 1495 .	102
2. Neues Testament		Die heilige Familie mit den drei Hasen. H., um 1497	171
Das Marienleben. H., 1504/11	201—220	Maria mit dem Kinde, 1503 (Wien, Hofmuseum)	25
Joachim, vom Hohenpriester zurückgewiesen. H., vor 1506	202	Die säugende Maria. K., 1503	110
Joachim vor dem Engel. H., vor 1506 .	203	Maria mit dem Kinde und den Heiligen Antonius und Sebastian, um 1503/05 (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie) . . .	19
Joachim und Anna unter der goldenen Pforte. H., 1504	204	Madonna, um 1504 (München, Alte Pinakothek)	24
Titelblatt zum Marienleben. H., 1511 .	201	Die heilige Familie. H., um 1504	199
Die Geburt der Maria. H., vor 1506 . .	205	Marias Verehrung. H., vor 1506	220
Marias erster Tempelgang. H., vor 1506 .	206	Die heilige Familie mit fünf Engeln. H., vor 1506	222
Marias Verlobung. H., vor 1506	207	Maria mit dem Affen. K., vor 1506 . . .	118
Mariae Verkündigung. H., vor 1506 . .	208	Das Rosenkranzfest, um 1506 (Prag, Stift Strahow)	29
Mariae Verkündigung. H., um 1509 . .	231	Dasselbe, alte Kopie (Wien, Hofmuseum)	28
Die Heimsuchung. H., vor 1506	209	Dasselbe, alte Kopie (Sevenoaks, A. W. Miller)	30
Die Geburt Christi, um 1504 (München, Alte Pinakothek)	20, 21	Madonna mit dem Zeisig, 1506 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	31
Die Geburt Christi. K., 1504	112		
Die Geburt Christi. H., vor 1506 . . .	210		

	Seite
Die Madonna mit der Schwertlilie, um 1508 (Prag, Rudolphinum)	40
Die Madonna mit der Schwertlilie (Rich- mond, Sir Frederick Cook)	41
Maria mit Sternenkrone. K., 1508	129
Die heilige Familie. H., 1511	267
Die heilige Familie. H., 1511	271
Maria mit der Birne. K., 1511	136
Die heilige Familie. K., um 1512	132
Maria mit dem Kinde, 1512 (Wien, Hof- museum)	52
Maria am Baume. K., 1513	136
Maria an der Mauer. K., 1514	140
Maria auf dem Halbmond. K., 1514	140
Die Madonna mit den Karthäusern. H., 1515	349
Madonna mit der Nelke, 1516 (Augsburg, Kgl. Galerie)	55
Maria mit der Sternenkrone. K., 1516	144
Madonna mit dem Kinde, 1518 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	82
Betende Maria, 1518 (Berlin, Kaiser Fried- rich-Museum)	57
Maria als Königin der Engel. H., 1518	314
Maria, von zwei Engeln gekrönt. K., 1518	151
Maria mit dem Kinde, 1519 (Graz, Steier- märkische Landesgalerie)	87
Die säugende Maria. K., 1519	151
Maria, von einem Engel gekrönt. K., 1520	154
Maria mit dem Wickelkinde. K., 1520	154
Maria am Hoftor. K., 1522	343
Maria mit dem Kinde, 1526 (Florenz, Uffizien)	70
Die heilige Familie bei der Rasenbank. H., 1526	336
Madonna mit der Nelke (Köln, Wallraf- Richartz-Museum)	78
Die Madonna, von zwei Engeln gekrönt. H.	354
Die Flucht nach Egypten (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	79
Die Flucht nach Egypten. H., vor 1506	214
Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten. H., vor 1506	215
Die Enthauptung Johannes des Täufers. H., 1510	251
Die Tochter des Herodias bringt das Haupt Johannes des Täufers. H., 1511	252
Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Dres- den, Kgl. Gemäldegalerie)	80
Der zwölfjährige Christus im Tempel. H., vor 1506	216

	Seite
Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten, 1506 (Rom, Galerie Barberini)	32
Der verlorene Sohn. K., vor 1495	94
Christi Abschied von seiner Mutter. H., vor 1506	217
Christi Abschied von seiner Mutter. H., um 1509/11	232
Christi Einzug in Jerusalem. H., um 1509/11	232
Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel. H., um 1509/11	233
Das Abendmahl. H., um 1509/11	233
Das Abendmahl. H., 1510	254
Das Abendmahl. H., 1523	331
Die Fußwaschung. H., um 1509/11	234
Die große Passion. H., um 1510/11 253—264	
Die kleine Passion. H., um 1509/11 229—247	
Die kleine Passion. K., 1507/12	119—126
Titelblatt der großen Passion. H., 1511	253
Titelblatt zur kleinen Passion. H., 1511	229
Christus am Oelberg. K., 1508	120
Christus am Oelberg. H., um 1509	248
Christus am Oelberg. H., um 1509/11	234
Christus am Oelberg. K., 1515	143
Christus am Oelberg. H., um 1510	255
Gefangennehmung Christi. K., 1508	120
Gefangennehmung Christi. H., um 1509/11	235
Gefangennehmung Christi. H., 1510	256
Christus vor Hannas. H., um 1509/11	235
Christus vor Kaiphas. H., um 1509/11	236
Christus vor Kaiphas. K., 1512	121
Die Geißelung. H., um 1509/11	238
Die Geißelung. H., um 1498	257
Die Geißelung. K., 1512	122
Die Dornenkrönung. H., um 1509/11	238
Die Dornenkrönung. K., 1512	122
Christi Ausstellung vor dem Volk. H., um 1509/11	239
Die Schaulstellung Christi. H., um 1498	258
Die Schaulstellung. K., 1512	123
Die Verspottung Christi. H., um 1509/11	236
Christus vor Pilatus. H., um 1509/11	237
Christus vor Pilatus. K., 1512	121
Der Schmerzensmann mit den ausgebrei- teten Armen. K., um 1507	119
Der Schmerzensmann. K., 1509	119
Ecce homo, 1523 (Schabkunstblatt nach dem verlorenen Gemälde)	64
Der Schmerzensmann. K., 1512	134
Der Schmerzensmann. K., 1515	144
Pilatus' Händewaschung. H., um 1509/11	239
Pilatus' Händewaschung. K., 1512	123

	Seite		Seite
Christus vor Herodes. H., 1509	237	Die Auferstehung. H., 1510	264
Die Kreuztragung, 1509	240	Die Auferstehung. K., 1512	126
Die Kreuztragung. H., um 1498	259	Christus erscheint seiner Mutter. H., um 1509/11	244
Die Kreuztragung. K., 1512	124	Christus als Gärtner. H., um 1509/11	245
Die Kreuztragung (Dresden, Kgl. Ge- mäldegalerie)	80	Christus erscheint der Magdalena, 1502 (Ober-St.Veit, Erzbischöfliches Palais)	84
Die Kreuztragung, 1502 (Ober-St. Veit, Erzbischöfl. Palais)	84	Christus und die Jünger von Emmaus. H., um 1509/11	245
Die Kreuztragung, 1527 (Richmond, Sir Frederick Cook)	88	Der ungläubige Thomas. H., um 1509/11	246
Das Schweiß-tuch. H., 1510	240	Die Himmelfahrt Christi. H., um 1509/11	246
Die heilige Veronika mit dem Schweiß- tuch. K., 1510	137	Die Ausgießung des heiligen Geistes. H., um 1509/11	247
Das Schweiß-tuch mit zwei Engeln. K., 1513	137	Salvator mundi, um 1502 (früher Leipzig, Eugen Felix)	25
Das Schweiß-tuch, von einem Engel ge- halten. K., 1516	145	Salvator mundi, 1514 (Bremen, Kunst- halle)	52
Die Anheftung am Kreuz (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	81	Die Dreifaltigkeit. H., 1511	270
Die Kreuzigung Christi, 1502 (Ober- St. Veit, Erzbischöfl. Palais)	83	Die Dreifaltigkeit in dem von Dürer ge- zeichneten Rahmen, 1511 (Nürnberg, German. Nationalmuseum)	48
Die Kreuzigung. H., um 1509/11	241	Die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit, 1511 (Wien, Hofmuseum)	49
Christus am Kreuz (Dresden, Kgl. Ge- mäldegalerie)	81	Der Tod der Maria. H., 1510	218
Der Kalvarienberg. H., um 1504	200	Himmelfahrt Mariä. Kopie (1509) (Frank- furt a. M., Städtisches Museum)	43
Christus am Kreuz, 1506 (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	35	Mariae Himmelfahrt. H., 1510	219
Christus am Kreuz. K., 1508	129	Die Marter der Zehntausend. H., um 1500	195
Christus am Kreuz. K., 1511	124	Marter der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien, 1508 (Wien, Hofmuseum)	42
Christus am Kreuz. H., um 1509/11	241	Das jüngste Gericht. H., um 1509/11	247
Christus am Kreuz. H., um 1498	260	Die Offenbarung Johannis. H., 1498/1511	172-187
Christus am Kreuz. H., 1510	265	Die Offenbarung Johannis. H., 1511	172
Christus am Kreuz. H., 1516	313	Die Marter des Evangelisten Johannes. H., 1498	173
Das kleine Christkreuz. K., um 1518	149	Johannes, die sieben Leuchter erblickend. H., 1498	174
Christus am Kreuz mit drei Engeln. H.	355	Johannes erhält die Weisung gen Himmel. H., 1498	175
Die Kreuzabnahme. K., 1507	125	Die vier Reiter. H., 1498	176
Die Kreuzabnahme. H., um 1509/11	242	Eröffnung des sechsten Siegels. H., 1498	177
Die Beweinung Christi. H., um 1509/11	243	Vier Engel, die Winde aufhaltend. H., 1498	178
Die Beweinung Christi. H., um 1498	261	Lobgesang der Auserwählten im Himmel. H., 1498	179
Die Beweinung des Leichnams Christi, 1500 (München, Alte Pinakothek)	16	Die sieben Posaunenengel. H., 1498	180
Beweinung des Leichnams Christi, um 1500 (Nürnberg, German. Nationalmuseum)	17	Der Engelskampf. H., 1498	181
Die Beweinung Christi (Dresden, Kgl. Ge- mäldegalerie)	82	Johannes, das Buch verschlingend. H., 1498	182
Die Grablegung. H., um 1509/11	243	Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache. H., 1498	183
Die Grablegung. H., um 1498	262		
Die Grablegung. K., 1512	125		
Christus in der Vorhölle. K., 1512	126		
Christus in der Vorhölle. H., 1510	263		
Die Höllenfahrt Christi. H., um 1509/11	242		
Die Auferstehung. H., um 1509/11	244		

	Seite
Michaels Kampf mit dem Drachen. H., 1498	181
Das Tier mit den Lammshörnern. H., 1498	185
Die babylonische Buhlerin. H., 1498	186
Der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund. H., 1498	187

3. Heilige

Die heilige Anna und Maria. K., vor 1500	108
Die Heiligen Antonius und Paulus, die Einsiedler. H., um 1504	198
Der heilige Antonius. K., 1519	152
Der Apostel Bartholomäus. K., 1523	157
Der heilige Christoph. H., um 1500	188
Der heilige Christoph. H., 1511	272
Der heilige Christoph. K., 1521	155
Der heilige Christoph und der Einsiedler. K., 1521	155
Der heilige Christoph. H., 1525	353
Die Buße des heiligen Chrysostomus. K., vor 1495	95
Der heilige Eustachius. K., vor 1505	115
Der heilige Franziskus, die Wundenmale empfangend, um 1504	196
Der heilige Georg. H., um 1505	221
Der heilige Georg zu Fuß. K., um 1508	130
Der heilige Georg zu Pferde. K., 1508	130
Die Messe des heiligen Gregor. H., 1511	268
Der heilige Hieronymus. H., 1492	165
Der heilige Hieronymus. K., vor 1495	96
Hieronymus in der Zelle. H., 1511	269
Hieronymus in der Felsenhöhle. H., 1512	273
Der heilige Hieronymus. K., 1512	131
Hieronymus in der Zelle. K., 1514	138
Der heilige Hieronymus, 1521 (Lissabon, Nationalmuseum)	62
Der heilige Hieronymus. K.	149
Märtyrertod des heiligen Jacobus, 1509 (Frankfurt a. M., Städtisches Museum)	44
Der Apostel Jacobus, 1516 (Florenz, Uffizien)	53
Johannes der Täufer und Onuphrius. H., um 1504	197
St. Johannes Baptista, 1504 (Bremen, Kunsthalle)	26
Der Evangelist Johannes und Petrus, 1526 (München, Alte Pinakothek)	71, 72
Die Heiligen Joseph und Joachim — Simon u. Lazarus, um 1500 (München, Alte Pinakothek)	13
Die Marter der heiligen Katharina. H., um 1497	167

	Seite
Märtyrertod der heiligen Katharina, 1509 (Frankfurt a. M., Städtisches Museum)	44
Der heilige Koloman. H., 1513	347
Die Himmelfahrt der Magdalena. H., um 1500	189
Michaels Kampf mit dem Drachen. H., 1498	184
Die Bischöfe Nikolaus, Ulrich und Erasmus. H., um 1508	226
St. Onuphrius, 1504 (Bremen, Kunsthalle)	26
Der Apostel Paulus. K., 1514	141
Der Apostel Paulus und Marcus, 1526 (München, Alte Pinakothek)	71, 73
Petrus und Johannes heilen den Lahmen. K., 1513	127
Petrus und Paulus, 1509 (Frankfurt a. M., Städtisches Museum)	46
Der Apostel Philippus, 1516 (Florenz, Uffizien)	53
Der Apostel Philippus. K., 1526	156
St. Rochus, 1502 (Ober-St. Veit, Erzbischöfl. Palais)	85
Der heilige Sebald. H., 1518	350
Der heilige Sebald auf dem Säulenknau. H.	351
Der heilige Sebastian an der Säule. K., um 1495	103
Der heilige Sebastian am Baume. K., vor 1497	103
Die Marter des heiligen Sebastian. H.	345
Der heilige Sebastian, 1502 (Ober-St. Veit, Erzbischöfl. Palais)	85
Der Apostel Simon. K., 1523	157
Die Heiligen Stephan, Gregor und Laurentius. H., um 1508	227
Der Apostel Thomas. K., 1514	141
S. Thomas von Aquino und S. Christoph, 1509 (Frankfurt a. M., Städtisches Museum)	46

II. Bildnisse

Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz (Der kleine Kardinal). K., 1519	153
Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz (Der große Kardinal), 1523	158
Stephan und Lucas Baumgartner, um 1504 (München, Alte Pinakothek)	22, 23
Konrad Celtes. H., 1502	193
Selbstbildnis, 1493 (Paris, L. Goldschmidt)	2
Selbstbildnis, 1498 (Madrid, Prado-Museum)	10

	Seite
Selbstbildnis, 1500 (1504?) (München, Alte Pinakothek)	Titelbild
Dürers Vater, 1490 (Florenz, Uffizien)	1
Dürers Vater, 1497 (Syon House, Herzog von Northumberland)	3
Dürers Vater, 1497 (London, Nationalgalerie)	3
Dürers Vater, 1497 (München, Alte Pinakothek)	4
Dürers Vater, 1497 (Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut)	4
Erasmus von Rotterdam. K., 1526	162
Friedrich der Weise, um 1495/98 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	5
Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen. K., 1524	159
Jacob Fugger der Reiche, um 1520 (München, Alte Pinakothek)	68
Jacob Heller, 1509 (Frankfurt a. M., Städt. Museum)	45
Katharina Heller, 1509 (Frankfurt a. M. Städt. Museum)	45
Eobanus Hesse. H., 1527	337
Hieronymus Holzschuher, 1526 (Berlin, Kgl. Museum)	69
Hans Imhoff (?), 1521 (Madrid, Prado-Museum)	61
Kurfürst Johann der Beständige (Gotha, Herzogl. Museum)	77
Karl der Große, 1512 (Nürnberg, German. Nationalmuseum)	50
Karl V. H., 1519	352
Johann Kleberger, 1526 (Wien, Hofmuseum)	66
Oswolt Krell, 1499 (München, Alte Pinakothek)	12
Kaiser Maximilian I., 1519 (Wien, Hofmuseum)	59
Kaiser Maximilian I., 1519 (Nürnberg, German. Nationalmuseum)	60
Kaiser Maximilian I. H., 1519	315, 316
Philipp Melanchthon. K., 1526	161
Jacob Muffel, 1526 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	65
Sixtus Oelhafen, 1503 (Würzburg, Universitätsbibliothek)	15
Bernhard van Orley, 1521 (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	67
Wilibald Pirckheimer. K., 1524	160
Kaiser Sigismund, 1512 (Nürnberg, Germ. Nationalmuseum)	51
Bildnis des Joh. Tschertte, 1519 (Mailand, Graf Borromeo)	86

	Seite
Elsbeth Tucher, 1499 (Kassel, Kgl. Gemäldegalerie)	12
Hans Tucher, 1499 (Weimar, Großherzogl. Museum)	11
Felicitas Tucher, 1499 (Weimar, Großherzogl. Museum)	11
Ulrich Varnbüler. H., 1522	321
Michael Wolgemut, 1516 (München, Alte Pinakothek)	56
Zwei Knabenköpfe, um 1516 (Paris, Nationalbibliothek)	54
Kopf eines Knaben mit langem Bart, 1527 (Paris, Louvre)	74
Bildnis eines jungen Mannes, 1500 (München, Alte Pinakothek)	15
Bildnis eines jungen Mannes, 1506 (Hampton Court)	33
Bildnis eines jungen Mannes, 1506 (Genua, Städt. Galerie [Palazzo Rosso])	33
Bildnis eines Jünglings (Darmstadt, Großherzog von Hessen)	86
Bildnis eines Mannes, 1507 (Wien, Hofmuseum)	38
Bildnis eines Mannes, 1516 (Wien, Graf Czernin)	55
Bildnis eines Mannes, 1521 (Boston, Mrs. Gardner-Museum)	63
Bildnis eines Mannes (Budapest, Museum der bildenden Künste)	78
Bildnis eines Patriziers (Frankfurt a. M., Städt. Museum)	77
Bildnis eines Greises, 1520 (Paris, Louvre)	68
Betendes Mädchen (sogen. „Fürlegerin“), 1497 (Augsburg, Kgl. Galerie)	6
Bildnis eines jungen Mädchens (Lützschena bei Leipzig, Freiherr Speck v. Sternburg)	7
Bildnis eines jungen Mädchens (Budapest, Museum der bildenden Künste)	7
Bildnis eines jungen Mädchens, die sog. Fürlegerin (Paris, Leopold Goldschmidt)	8
Bildnis eines jungen Mädchens (angeblich der Katharina Fürlegerin), um 1497 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut)	9
Bildnis einer jungen Frau, um 1506 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	34
Bildnis eines Mädchens, 1507 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	39
Studienkopf einer Frau, um 1497 (Paris, Nationalbibliothek)	9

	Seite		Seite
III. Mythologie, Allegorie, Profiangeschichte, Bilder aus dem Volksleben			
Der Liebesantrag. K., vor 1495	92	Die Schutzheiligen von Oesterreich. H., um 1515	311
Der Tod. K., vor 1495	93	Der Triumphzug Kaiser Maximilians. I—XXIV. H., um 1515	359—382
Die sechs Krieger. K., vor 1495	93	Die Entführung auf dem Einhorn. K., 1516	146
Der Koch und seine Frau. K., vor 1495	97	Der Ver zweifelnde. K., um 1516	147
Der Bauer und seine Frau. K., vor 1495	97	Der Selbstmord der Lucretia, 1518 (Mün- chen, Alte Pinakothek)	58
Die Türkenfamilie. K., vor 1495	98	Die Kanone. K., 1518	148
Der kleine Kurier. K., vor 1495	98	Die Marktbauern. K., 1519	150
Das Glück. K., vor 1495	102	Der Triumphwagen Kaiser Maximilians. I—VIII. H., 1522	322—329
Drei Bauern im Gespräch. K., um 1495	99	Der Zeichner des sitzenden Mannes. H., 1525	333
Die Spaziergang. K., um 1495	101	Der Zeichner der Laute. H., 1525	333
Die Franzosenkrankheit. H., 1496	344	Der Zeichner der Kanne. H., um 1525	335
Die Badstube. H., um 1496	166	Der Zeichner des liegenden Weibes. H., um 1525	335
Das Fräulein zu Pferde mit dem Lands- knecht. K., um 1496	99	Die Belagerung einer Festung. I—II. H., 1527	339, 340
Die Kämpfenden („Ercules“). H., um 1497	169	Das Parisurteil. K.	149
Der Ritter mit dem Landsknecht. H., um 1497	170	Das Turnier. Drei Blatt. H.	356, 357
Die vier nackten Frauen. K., 1497	104	Der Zweikampf. H.	357
Der Traum. K., um 1497/98	105	Der Fackeltanz in Augsburg. H.	358
Der Fähnrich. K., vor 1500	108		
Zwei Musikanten, um 1500 (Köln, Wallraf- Richartz-Museum)	14	IV. Wappen und Bücherzeichen	
Herkules im Kampf mit den stymphalischen Vögeln, 1500 (Nürnberg, German. Na- tionalmuseum)	18	Das Wappen des Florian Waldauff. H., 1500	346
Roswitha, dem Kaiser Otto ihr Buch über- reichend. H., 1501	190	Pirkheimers Bücherzeichen. H., vor 1503	194
Celtes, dem Kurfürsten von Sachsen das Buch überreichend. H., 1501	191	Das Wappen des Todes. K., 1503	111
Die Philosophie. H., 1502	192	Drei Genien mit Helm und Schild. K., um 1507	128
Nemesis. K., um 1502/03	109	Das Wappen des Michel Behaim. H., um 1509	228
Die Gerechtigkeit. K., vor 1503	110	Das Löwenwappen mit dem Hahn. K., um 1512	133
Das Meerwunder. K., vor 1500	106	Die fünf kaiserlichen Wappenschilde. H., 1515	348
Herkules. K., vor 1500	107	Bücherzeichen des Hieronymus Ebner. H., 1516	312
Apollo und Diana. K., um 1505	114	Das Wappen mit den drei Löwenköpfen. H., um 1520	317
Die Satyrfamilie. K., 1505	114	Das Wappen des Lorenz Staiber. H., 1520	317
Der Geiz, 1507 (Wien, Hofmuseum)	38	Das Wappen der Rogendorff. H., 1520	318
Die Hexe. K., um 1507	128	Das Wappen von Nürnberg. H., 1521	319
Der Büßende. H., 1510	249	Das Wappen des Stabius. H., um 1521	320
Der Schulmeister. H., 1510	250	Das Wappen des Tschertte. H., um 1521	320
Der Tod und der Landsknecht. H., 1510	250	Das Wappen Dürers. H., 1523	330
Ritter, Tod und Teufel. K., 1513	135	Das Wappen des Königs Ferdinand. H., 1527	338
Die Melancholie. K., 1514	139		
Das tanzende Bauernpaar. K., 1514	142		
Der Sackpfeifer. K., 1514	142		
Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian. Die einzelnen Teile. H., 1515	278—308		
Dasselbe. Verkleinerte Gesamtübersicht	276 277		

	Seite		Seite
V. Verschiedenes		Titelblatt. H., 1513 274	
Die Mißgeburt eines Schweins. K., um		Das Rhinoceros. H., 1515 275	
1496 100		Die südliche Himmelskugel. H., 1515 309	
Das kleine Pferd. K., 1505 116		Die nördliche Himmelskugel. H., um 1515 310	
Das große Pferd. K., 1505 117		Die Armillarsphäre. H., 1525 332	
Die sechs Knoten. H., um 1507 223—225		Entwurf einer Säule. H., 1525 334	
		Die liegenden Tiere. H., 1525 334	



Guß-Medaille von 1508
Im Kgl. Münzkabinett zu Berlin

Liste zum Auffinden der Nummern bei Bartsch und Passavant

A. Kupferstiche

B.	Seite	B.	Seite	B.	Seite	B.	Seite	B.	Seite	B.	Seite
1 = 113		31 = 129		47 = 157		63 = 95		79 = 110		95 = 100	
2 = 112		32 = 144		48 = 141		64 = 137		80 = 98		96 = 116	
3 17 = 119-126		33 = 140		49 = 157		65 = 143		81 = —		97 = 117	
18 = 127		34 = 110		50 = 141		66 = 128		82 = 99		98 = 135	
19 = 143		35 = 136		51 = 155		67 = 128		83 = 97		99 = 148	
20 = 119		36 = 151		52 = 155		68 = 114		84 = 97		100 = 133	
21 = 134		37 = 154		53 = 130		69 = 114		85 = 98		101 = 111	
22 = 144		38 = 154		54 = 130		70 = 147		86 = 99		102 = 153	
23 = 149		39 = 151		55 = 103		71 = 106		87 = 108		103 = 158	
24 = 129		40 = 140		56 = 103		72 = 146		88 = 93		104 = 159	
25 = 137		41 = 136		57 = 115		73 = 107		89 = 150		105 = 161	
26 = 145		42 = 118		58 = 152		74 = 139		90 = 142		106 = 160	
27 = —		43 = 132		59 = 131		75 = 104		91 = 142		107 = 162	
28 = 94		44 = 91		60 = 138		76 = 105		92 = 93			
29 = 108		45 = 343		61 = 96		77 = 109		93 = 92			
30 = 102		46 = 156		62 = 149		78 = 102		94 = 101			

B. Holzschnitte

B.	Seite	B.	Seite	B.	Seite	B.	Seite
1 = 265		107 = 198		132 = 250		166 = 320	
2 = 168		108 = 227		133 = 250		167 = 317	
3 = 266		109 = —		134-135 = —		168 = —	
4-15 = 253-264		110 = 196		136 = 275		169 = 317	
16-52 = 229-247		111 = 221		137 = 339-340		170 = 320	
53 = 331		112 = 197		138 = 276-308		App. 20 = 351	
54 = 248		113 = 273		139 = 322-329		21 = 350	
55 = 265		114 = 269		140-145 = 223-225		36 = 356	
56 = 313		115 = —		146 = 333		41 = 352	
57 = —		116 = 311		147 = 333		45 = 312	
58 = 355		117 = 195		148 = 335		52 = 194	
59 = 200		118 = 226		149 = 335			
60-75 = 172-187		119 = 249		150 = —		P.	Seite
76-95 = 201-220		120 = 167		151 = 310		177 = 354	
96 = 267		121 = 189		152 = 309		180 = 349	
97 = 271		122 = 270		153 = 316		202 = 332	
98 = 336		123 = 268		154 = 315		205 = 274	
99 = 222		124 = —		155 = 321		210 = 338	
100 = 199		125 = 251		156-157 = —		217 = 193	
101 = 314		126 = 252		158 = 346, 348		218 = 337	
102 = 171		127 = 169		159 = 228		277 b. = 190	
103 = 272		128 = 166		160 = 330		288 = 356	
104 = 188		129 = —		161 = —		290 = 357	
105 = 353		130 = 192		162 = 319		291 = 357	
106 = 347		131 = 170		163-165 = —			

Nicht bei B. und P.

Seite 165 191 318 334 344 345 358 359-382



Robarts Library

due date
May 17, 1991

For telephone renewals
call
978-8450

KET

RY

2 million of our books
are now brittle

ND
588
D9S25
1906

Scherer, Valentin
Dürer. [2. Aufl.]

